LE FABBRICHE

E

I MONUMENTI COSPICUI

DI VENEZIA

ILLUSTRATI DA L. CICOGNARA, DA A. DIEDO E DA G. A. SELVA

EDIZIONE

CON COPIOSE NOTE ED AGGIUNTE

DI FRANCESCO ZANOTTO

ARRICCHITA DI NUOVE TAVOLE E DELLA VERSIONE FRANCESE

VOLUME PRIMO

VENEZIA

NELLO STABILIMENTO NAZIONALE DI G. ANTONELLI

A SPESE DEGLI EDITORI

GIUSEPPE ANTONELLI E LUCIANO BASADONNA

M.DCCC.LVIII.

ÉDIFICES

ET

MONUMENTS REMARQUABLES

DE VENISE

ILLUSTRÉS PAR L. CICOGNARA, A. DIEDO ET J. A. SELVA

ÉDITION

AVEC DE NOMBREUX NOTES ET SUPPLÉMENTS

PAR FRANÇOIS ZANOTTO

ENRICHIE DE NOUVELLES PLANCHES ET DE LA TRADUCTION FRANÇAISE

PREMIER VOLUME

VENISE

DANS L'ÉTABLISSEMENT NATIONAL DE J. ANTONELLI

AUX DÉPENS DES ÉDITEURS

JOSEPH ANTONELLI ET LUCIEN BASADONNA

M.DCCC.LVIII.

DISCORSO PRELIMINARE

Quello stesso spirito che destò dal letargo in cui giacquero inonorate e sepolte le amene lettere, animò pur anche ed accese le belle arti. La noia dell' antico, il desiderio del nuovo, e un raggio del perfettibile, tralucente ancor fra le tenebre, spinse alcuni ingegni straordinarii a discoprir altre terre, a diradare le ombre di cupa notte, a svellere i germi del pravo gusto e a spargerne di felici.

Qual più, qual meno per altro delle nazioni dovea sperimentar prontamente l' effetto di tale influsso. L' intraprendenza di quel popolo, che, per fuggire gl' insulti del barbaro Attila, osò piantare sulle acque i principii d' una città, che dovea riuscir unica, la sua vivacità, la sua forza dovevano esser le prime a risentirsi di queste scosse, a restarne elettrizzate e sorprese, a trasfonderne i moti e a sprigionar le scintille precorritrici della più lucida aurora. Ned era men naturale che, vincitor esso popolo di tanti ostacoli, per dare a sè una esistenza tutta novella, dopo avere spiegato una industria maravigliosa nel gettare i fondamenti d' una nazione, dovesse pur far iscorgere nei primi abbozzi, comechè molto imperfetti, delle sue case, ardite mosse e brillanti per aprirsi un nuovo sentiero anche fra il buio di quell' età, e in mezzo all' orrore di una procella che spargea strage e rovina per tutto il Lazio.

Noi nè possiamo, nè, se anche il potessimo, crederemmo prezzo dell' opera lo spingere il guardo su quei primieri tentativi, i quali, comunque forse di alcun pregio splendenti rispetto alla situazione infantile di questo popolo, non sarebbero tuttavia acconci ad offrire soggetto di contemplazione, nè servirebbero che a trarre un fausto presagio di que' progressi, che in età meno ferrea per l' arte nascente, e nei giorni di più florida adolescenza per Vinegia dovean prender piede, e vie più sempre ingrandire, onde si avverassero appieno i celebri versi di Marco Tiene :

Questi palagi, e queste logge or colte
D' ostro, di marmi, e di figure elette,
Fur poche e basse case insieme accolte,
Deserti lidi, e povere isolette.

Scendendo però ad epoche meno oscure, quantunque assai distanti da quelle che segnano il risorgimento delle arti, ci avviene di riscontrare parecchi edifizii, che, ove si guardino con occhio severo, e al tribunale si chiamino d' una ragione d' ogni tolleranza nemica, non reggono forse al rigor della critica, nè possono soddisfare gli accigliati custodi della disciplina greca e latina, ma che portano nulla di manco impresso il marchio di un genio piacevole per certo bizzarro innesto di peregrine maniere, leggiadramente confuse coi parti di una grazia nativa, tutt' altro che insipida ed invenusta.

Ognuno sa che venute a noia le forme pesanti di quel goticismo, che succedè o sfigurò, a dir più vero, l' architettura Greco-Romana, un gusto affatto diverso si die' a ingentilire quell' antica rozzezza, introducendo una foggia al tutto contraria, con maggior coraggio di quello con cui la moda incostante cangiando in un atomo vestiti e addobbi, si piaccia di rendere insopportabile ciò che il dì innanzi era oggetto della più calda impazienza. Parea che sull' are dell' abbattuto goticismo erigesse il nuovo un trofeo di non più vista leggerezza. Le grosse e corte colonne, quasi ad un tocco improvviso di magica verga, si mosser balzando a sottigliezza incredibile; le volte depresse, saliron pur esse a sorprendente elevazione, torreggiando al di fuori, con ogni maniera di cupole e campanili; gli archi appuntiti si trasforarono in cento guise; i tetti ostentaron corona di merlature, di guglie e di eleganti cimieri. Siffatta indole di architettura trovò parziale accoglienza presso gli Arabi, o Mori, d' onde prese anche la denominazione di Moresca. Non è difficile il credere, che, come la floridezza del commercio veneziano tendeva a stringere relazioni coi popoli di quei paesi, e ad impastar con le loro le tinte originarie e vetuste mutuando costumi, studi e abitudini, e componendo una leggiadra mistura di elementi diversi: le arti di Arabia, come un dì quelle di Grecia, scendevano alle rive del Tebro, di là veleggiassero ai lidi Adriatici, e venissero careggiate ospiti dolci nelle nostre Lagune, ove dal genio vivace e inventivo di questo popolo rese più splendide e adorne, assumessero nuove grazie, e unisser tesoro di non pria viste bellezze.

Se di tanto garbo eran condite le fabbriche immaginate dai Veneti nei tempi oscuri, e in quella foggia di stile, che, senza offesa dei ricevuti principii, non può riguardarsi per l' ottimo, quali e con qual lieta spontaneità non dovean sbucciar fuori da questo suolo ubertoso i fiori di una architettura elegante, ove cultori sorgessero egregiamente educati alle più corrette maniere del fabbricare! Sembra però che qui pure l' arte dovesse correr suo stadio, e soggiacere a una specie di tirocinio pria di salire alla eccellenza del magistero. Le opere infatti dei primi, che noi chiameremo antesignani e ristoratori, non sono fornite di quella bellezza irreprensibile a cui, fors' anche per merito di loro stessi che prepararon la strada a più fortunati discepoli, giunsero quelle dell' età successive (1). Non resta dubbio che comunque le fabbriche di fra Giocondo, dei Lombardi, di Mastro Buono dello Scarpagnino, di Guglielmo Bergamasco, delle quali da-

INTRODUCTION

Le même esprit qui tira d'une profonde léthargie les lettres, réveilla aussi le goût des beaux arts. L'ennui de la forme antique, le désir de la nouveauté et ce rayon de perfectibilité qui brillait encore de temps à autre, poussérent les hommes de génie, vers des terres inconnues et leur firent percer les sombres vapeurs de la nuit, arracher les germes du mauvais goût artistique, et répandre partout les principes de la grande époque qu'on appela plus tard la Renaissance.

Toutes les nations, mais à de différents degrés, saisirent promptement les effets de cette nouvelle influence du progrès, qui dominait le monde. Cependant, parmi toutes les nations, devait se distinguer ce peuple audacieux, qui, pour se mettre à l'abri des outrages d'Attila, avait fait surgir une ville du sein des flots. Ville unique! qui grâce à sa force et à sa vivacité était à même de ressentir, elle la première, le choc des secousses du progrès, d'en être fortement émue et électrisée; d'en propager le mouvement, et de lancer partout ces étincelles lumineuses, qui annonçaient la grande aurore du sezième siècle. Il était pourtant naturel que le peuple, vainqueur de tant d'obstacles, créateur d'une existence tout-à-fait neuve dans la vie des associations humaines, il était naturel (disons-nous) que ce peuple qui avait fondé avec une adresse admirable sa nationalité, dût également révéler dans ses premiers essais de construction le génie et la hardiesse d'une nouvelle conception. Ces essais, il est vrai, étaient impuissants; mais ils servaient à lui tracer un sillon de gloire et de renommée, même au milieu d'une époque dégradée et des tempêtes qui ravageaient le Latium tout entier.

Nous ne pouvons et nous n'entendons pas nous occuper de ces premiers jalons posés par l'art, qui pourraient avoir du prix, eu égard à l'enfance de ce peuple, mais qui n'offriraient aucun sujet d'observations utiles, et ne feraient point préssentir le progrés naissant, moins encore la vigoureuse jeunesse de Venise, à l'aube de ses jours, qui devaient être si splendides, et dont un poëte a pu dire avec tant de verité:

Questi palagi e queste logge or colte
D' ostro, di marmi e di figure elette,
Fur poche e basse case insieme accolte,
Deserti lidi e povere isolette (a).

Cependant, en remontant seulement à des époques moins obscures, mais bien éloignées encore de la renaissance des arts, on rencontre plusieurs édifices, les quels ne supporteraient pas sans doute l'examen d'une critique rigoureuse, et ne sauraient contenter les sevères gardiens de la tradition artistique greco-latine: et pourtant ces édifices sont empreints d'un génie original et fait pour plaire; car ils offrent le contraste agréable, quoique bizarre de l'imitation étrangère et de la grace locale: mélange curieux, qui n'est point sans charmes et ne manque pas d'une certaine beauté intrinsèque.

La lourde et massive architecture gothique, qui avait remplacé l'architecture de la Grèce et de Rome, venait de faire son temps; une autre inspiration, tout-à-fait opposée, proscrivait les formes barbares, les monuments qui reflétaient la rudesse et les instincts de cette époque. Cette transformation du goût s'était accomplie avec une hardiesse et un courage supérieurs a tout ce qu'ont pour but les changements instantanés de la mode, et qui nous font mépriser le lendemain ce que nous recherchions avec tant de passion la veille. Le *gotique* avait donc été terrassé, et de ses décombres semblaient surgir, comme par enchantement, des modèles d'une élégante légereté; ces colonnes, grosses et courtes, devinrent minces et élancées; ces voûtes, basses et déprimées, s'élevèrent à une hauteur merveilleuse et planèrent dans l'espace avec toutes sortes de coupoles et de clochers; l'ogive fut transpercée en mille manières; les toits étalèrent des couronnes de crénelures, d'obélisques et d'élégants cimiers. Ce nouveau genre d'architecture ayant été adopté surtout par les Arabes, ou Maures, prit la dénomination de genre Mauresque: et il n'est pas difficile de comprendre que les Vénitiens entretenant, pour la prospérité de leur commerce, des relations suivies et amicales avec les Arabes et les Maures, le peuple des Lagunes aît dû prendre leurs teintes indigènes, leurs mœurs et goûts artistiques, leurs usages et leurs habitudes, les fondre avec les siens, et former un ensemble gracieux d'éléments si divers, si opposés, qui distinguait les Vénitiens des autres peuples modernes, et en faisait un peuple à part dans le domaine des arts. L'art arabe, comme jadis l'art grec, importé sur les rives du Tibre, et de là transplanté sur les côtes de l'Adriatique, devint l'hôte choisi de nos Lagunes, et y acquit plus de splendeur, plus de magnificence, des grâces nouvelles, d'admirables beautés, et l'empreinte du génie italien.

Si les anciennes bâtisses, imaginées par les Vénitiens dans les temps reculés, avaient tant de charmes, s'ils portaient déjà le cachet d'un nouveau style, quels prodiges ne devaient ils pas enfanter ses artistes élevés selon les principes de l'art et d'après les règles de la plus pure correction dans la forme? Cependant, à Venise, comme partout ailleurs, l'art ne parvint à son apogée, n'obtint le prix d'exellence, qu'après qu'il eût parcouru la longue période

remo alcun saggio, sieno pregevolissime, non vadano per altro immuni assai volte da non so quale secchezza propria del loro secolo, e che le distingue dalle più chiare ed illustri produzioni posteriori. Non fu dissimile forse la gradazione che corser le lettere e l'eloquenza nei tempi migliori della Grecia e del Lazio prima di erigersi all'apice, e coglier la meta del loro perfezionamento. Eppure fra quegli architetti i Lombardi, oltre alla ben intesa ordinazione delle parti, e a certi felici trovati che adoperarono industremente, avean di più anche il vantaggio, che scultori com'erano assai prestanti e versatissimi in ogni maniera di leggiadro ornamento, ingentiliano lor fabbriche colle più vaghe introduzioni di fregi, di arabeschi ed intagli, che mai veder si potessero ai loro giorni.

Appartenea all'aureo secolo, che tenne dietro, la gloria di dare a questa insigne città quella schiera di nobili architettori, ch'empierono il mondo della lor fama e la capitale del dominio veneto dei più cospicui monumenti. Si vide in prima per opera del Sanmicheli torreggiare sulle acque dell'Adriatico e imporre all'ira marina il castello di S. Andrea al porto del Lido, e alzar la maestosa sua fronte sul canal grande il magnifico palazzo Grimani, superbo pel doppio accesso da acqua e da terra, per ampie scalee, e pel nobilissimo atrio che presenta accostandosi alle sue rive. Si vider, per opera dello stesso autore, altri splendidi edifizii, spiranti grandezza e pieni di quel marziale carattere sì proprio di questo esimio architetto, aver parte ai più illustri monumenti dell'Adriaca Regina. Qual in somma vi fu genere di monumento sacro o profano, pubblico o privato, di sicurezza, di splendor, di decoro, a cui quell'età non abbia dato esistenza onde nobilitare Vinegia? Si videro i templi del Redentore, di S. Giorgio, di S. Fantino, dei Greci, di S. Lorenzo, stupendi non meno per religiosa maestà che per giustezza simmetrica, e per ogni altra eleganza di acconcio lavoro, produr la delizia de' nazionali e degli esteri. Si vide la più sontuosa e leggiadra fabbrica dell'universo, che signoreggia una piazza, del pari ornatissima (2), meritare di essere eletta a real domicilio; si vide ivi appresso altra robusta mole, più ancor che agli accorti e bene intesi tagli dei marmi, all'economia e precisione dei severi profili, annunziarsi per quella officina che presta alimento all'erario, nel mentre a poca distanza un'altra con singolare congiungimento di eleganza e fierezza, che forma l'opposta e quasi diresti contraddittoria espressione dei due visibili lati, sapientemente significa, che se una carcere deve inspirare al delitto tutto l'orrore, non può nulla dimeno dimenticare, che i malfattori, rinchiusi in quei tremendi recinti, alla fin fine son uomini. Che se ti prenda vaghezza di passeggiare le piazze, e d'internarti in le vie, o di scorrer le placide e mansuete acque del canale maggiore, o di lambire i margini e le sponde della città, in contemplando i palazzi, i monasteri, le case, che o si specchian nell'onde, o fronteggian le strade, e fan di sè vaga mostra nei luoghi aperti ed ameni, ti senti irrorato da un nettare di piacere, e provi il vivo solletico dell'amor nazionale, che ai nomi commovesi dolcemente del Sansovino, del Palladio, dello Scamozzi, del Vittoria, del Da Ponte, e di altri rari architetti, autori di così augusto e toccante complesso di meraviglie.

Questo prospetto, ancorchè leggero, che addita le epoche principali e delinea quasi in iscorcio i successivi stadii dell'architettura in Vinegia dalla debole fanciullezza fino alla gagliarda virilità, basterebbe, credo, a destare la più alta idea de' suoi pregi. Eppure nulla si disse di alcune ragguardevoli fabbriche, che a niuna appartengono delle indicate maniere, o che partenendole ancora, scadono alquanto dal merito delle più applaudite sorelle. Non si saprebbe forse decidere a qual si avvicini dei detti generi la Basilica di S. Marco, il cui stile viene dai più definito per greco degenerante. Eppure di quale bellezza non va cospersa! Non è in gran parte nè gotico, nè romano il fu Ducale palazzo. Eppure qual non risveglia giustissima meraviglia! Per lo contrario, son opere della moderna architettura, figlie dei tempi più belli, il ponte di Rialto e le fabbriche contigue, ove un tempo trattavansi le faccende del ricco commercio, e, se alcun ornamento ne eccettui, non certo sostengono il confronto d'altre della stessa mano. Malgrado per altro che sieno esse vinte in avvenenza da molte poco men che gemelle, son tuttavolta arricchite di qualche pregio, e con più sì di modestia, ma con non minor verità concorrono, come parti minori di un teatrale spettacolo, alla formazione di un tutto, che scuoterebbe perfino i più assonnati e letargici, talchè il porle in non cale ovver passarle in silenzio, saria senza meno da ascriversi al più oltraggioso dispregio.

Era pertanto ben giusto di tramandare alla perpetuità nella pubblicazione delle più applaudite Fabbriche Venete misurate, illustrate ed intagliate, un monumento così specioso della domestica gloria; ed ove pur tutto non meritasse in pari grado la stima dell'uomo d'arte e di studio, trascegliere il più bel fiore, senza riguardo di estrarre una parte bella da un complesso mediocre, o non abbastanza pregevole. Era ben giusto che queste bellezze nell'angustia ristrette dei patrii recinti, e ai voti sottratte dell'erudita impazienza, non dovessero più a lungo rimanere ignote al lontano, od esser soltanto il premio di peregrinazioni assai lunghe, sempre impossibili a chi non ha il bene della più lauta fortuna, talvolta pur impossibili a loro stessi che abbondano delle maggiori agiatezze.

Tali considerazioni furono quelle che mosser la Regia Accademia di Belle Arti, or sono sei lustri, a dare una collezione di queste celebratissime Fabbriche: e poichè venner meno gli esemplari di esse, surse ben presto viva la brama che, tolte dalle avare custodie le lamine incise, si riproducessero con novelle e più ragguardevoli giunte. Fu a render pago del tutto il desiderio dei dotti che l'alacrità e la premura del Tipografo Giuseppe Antonelli non tardò a far acquisto di dette lamine, con che por franca mano a una seconda e quindi ad una terza edizione della prima più ricche, e più secondo la mente degli artisti e studiosi, mostrando ancora in siffatta guisa il caldo suo amore alla terra natale e alle buone arti.

Egli, superiore ad ogni riguardo di fatica o dispendio, dispose, che non solamente la collezione avesse il corredo di nuove tavole, ma si raccomandasse eziandio per più ampie e chiare illustrazioni delle fabbriche già messe in luce, e per giudiziosi avvertimenti a que' passi che o fosser trovati poveri di notizie, o bisognevoli di qualche emenda.

Si darà così luogo alla non vana lusinga che questa collezione possa ora sortire il più pieno e perfetto compimento, e se le cure di chi concorrerà negli sforzi del coraggioso editore verran coronate da eguale successo, o riscuoteran

de l'apprentissage. En effet, les œuvres des premiers maîtres de l'architecture vénitienne n'offrent pas cette beauté sans tâche, qui domine le présent et l'avenir. Les maîtres frayèrent la voie à des disciples plus heureux, qui remplirent de leurs noms l'Italie et l'Europe (1). Il n'y a pas de doute que les constructions de Fra Giocondo, des Lombardi, de Maître Buono, de Scarpagnino, de Guillaume Bergamasco, malgré leur mérite et leur beauté, soient exemptes de tâches, d'une certaine sécheresse, qui tenait au siècle de l'inspiration, à l'époque, et qui les fait distinguer des productions successives si grandioses et si justement appréciées. Il parait d'ailleurs que cette gradation de perfectionnement est nécessaire au developpement de l'esprit humain, car la littérature et l'éloquence, en Grèce et à Rome, n'atteignirent l'apogée de la grandeur, qu'après avoir monté les degrés de la médiocrité. Et pourtant, parmi les architectes vénitiens, que nous venons de citer, les Lombardi possédaient des qualités tout particulières, soit pour l'harmonie et l'ensemble des parties, soit pour des inventions spéciales, soit enfin pour les moulûres, les ciselures et les arabesques, dont ils savaient embellir et décorer leurs bâtisses.

C'est au siècle suivant qu'appartient la gloire de donner à la noble ville de Venise cette cohorte d'élite de ses architectes, qui remplirent le monde de leur renommé et la capitale des domaines vénitiens de si beaux monuments. On vit d'abord Sanmicheli dessiner et élever le château de Saint' Andrea, qui plane sur les eaux et défend le port de Lido; puis parut ce majestueux palais Grimani étalant sa magnifique façade sur le Canal grande, palais si remarquable par ses abords du côté de l'eau, et du côté de la terre, par ses escaliers, ses porches et ses vestibules. Sanmicheli construisit aussi d'autres splendides édifices, qui sont tous inspirés de la grandeur et de ce caractère martial, tout-à-fait particulier à l'architecte, qui devait illustrer la Reine de l'Adriatique. Et quel est le monument, sacré ou profane, public ou privé, défensif, d'apparat, ou de simple ornement, qui n'appartienne pas à cet âge, à ce siècle, destinés à l'ennoblissement et à la grandeur de Venise? — Voici surgir les temples du Rédempteur, de Saint-Georges, de Saint-Fantino, des Grecs, de Saint-Laurent, tous merveilleux, non seulement par leur imposante magnificence réligieuse, mais encore par la justesse de la symétrie et de l'ensemble, par les proportions et l'élégance des diverses parties. Voici la plus somptueuse et la plus gracieuse bâtisses de l'univers se poser sur la place de Saint-Marc, comme la résidence royale d'un Prince, de ce Doge, roi par l'éclat et la pompe, sujet en fâce du pouvoir. Voici l'autre palais, qui, par la découpure et les sevères profils de ses marbres, s'annonce comme le siège du laboratoire destiné à donner l'aliment et la vie au trèsor public; c'est le Palais de la monnaie (2), tandis qu'à peu de distance on voit le monument, qui par un singulier contraste, réunit l'élégance à la solidité, la tristesse au charme; c' est la prison, c'est le lieu qui par ses deux faces visibles inspire aux coupables l'horreur du crime, et rappelle aux magistrats que les malfaiteurs sont aussi des hommes. Mais si on se promène sur les places, si l'on s'interne dans les rues, si on effleure sur une legère gondole les eaux dormantes du Canal grande, si on admire les rives et les bords de la Cité, si on voit ces palais, ces monastères, ces maisons, se reproduire dans les flots, comme dans une glace immense, ou orner de leurs façades les canaux et les rues, on sent courir, dans les veines, un frémissement d'amour national, tandis que les lèvres murmurent doucement les noms de Sansovino, de Palladio, de Scamozzi, de Vittoria, de Da Ponte et de tant d' autres architectes, qui surent enfanter cet ensemble de merveilles et de grandeurs monumentales.

L'esquisse rapide, que nous venons de tracer, et qui indique les époques principales, et les périodes de l'architecture à Venise, depuis sa faible enfance jusqu'à sa forte virilité, devrait suffire (nous le croyons) pour éveiller la plus haute idée de sa valeur réelle, et de ses beautés artistiques; et cependant, nous n'avons pas dit un mot d'autres bâtisses, qui n'appartiennent point au genre de la Renaissance, où dont le mérite est légèrement inférieur. Nous voulons faire allusion à la Basilique de Saint Marc, dont le style tient de celui de la Grèce du Bas-Empire: et pourtant cette Basilique n'est elle pas grande et majesteuse? Le palais ducal n'est pas non plus de style Gothique, ni du style Renaissance, et ce palais étonne néanmoins toujours. Au contraire, le pont de Rialto et les édifices contigus, où se réunissaient jadis les riches négociants pour y traiter de leurs affaires, ont été élevés par l'architecture moderne, et pourtant, si l'on excepte quelques ornements, ces ouvrages ne peuvent pas soutenir la comparaison avec d'autres de la même époque, de la même main. Ce sont, il est vrai, les parties moins brillantes du tableau, les fractions moins apréciées d'un tout artistique, mais qu'il faut connaître et classer, pour juger, dans leur ensemble et dans leurs rapports, ces produits merveilleux de ce siècle et du génie de tant d'hommes d'élite, qui l'ont illustré.

C'est dans ce but que nous avons compris ces monuments de notre gloire domestique parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture de Venise, et qu'on les a mesurés, gravés et illustrés, pour les livrer à la curiosité publique, a l'impatience des érudits, à l'étude de tout le monde; car, il n'était pas juste que tant de trésors artistiques, renfermés dans l'étroite enceinte de la patrie, ne dussent étaler leur beauté, qu'aux yeux des voyageurs, et demeurer à jamais inconnus pour tous ceux, qu'une fortune modeste, leur position sociale, ou leur santé délabrée, empêchent de visiter la ville des Doges, *Venezia la bella*.

Par ces considérations, notre Académie I. et R. des Beaux-Arts se décida, il y a déjà quelques années, à donner au public une collection complète de nos monuments. Mais l'édition en fut bientôt épuisée, tandis que les demandes et les recherches allaient toujours augmentant et faisaient désirer une seconde édition. Mr. Antonelli, devint propriétaire de la collection de gravures sur acier de l'Académie I. et R. Cédant aux sollicitations des savants et des érudits, et voulant donner satisfaction à un besoin généralement senti, il publia cette seconde édition, qu'il enrichit de nouvelles planches et d'explications et d'annotations des personnes les plus eminentes dans ces études; et il n'a épargné, pour cette nouvelle édition, ni soins, ni peines, ni dépenses.

Cette seconde édition est elle-même presque épuisée aujourd'hui. Mr. Antonelli a mis la main a une troisième édition, avec le texte imprimé en langue française, qui désormais est devenue la langue universelle.

Cette nouvelle entreprise de Mr. Antonelli mérite la faveur et les encouragements du Public, car, avec un zèle

gli stessi suffragi che ottenner la prima e la seconda volta dalla indulgenza del pubblico; si potrà dir, come allora, di aver provveduto al lustro di codesta un tempo celebratissima sede del principato, e di aver offerto in quest' opera agli zelatori delle arti e della patria grandezza argomento di non lieve istruzione e del più puro diletto (3).

ANTONIO DIEDO

NOTE

(1) Sebbene men chiari di chi venne poi, furono però dotati di esimio valore. L'opera di una felice riforma non suppone meno forza d'ingegno di quella che occorre alla maggiore sua esaltazione. Sommamente benemeriti dei progressi dell'arte, hanno eglino tutto il diritto alla nostra riconoscenza per aver prestato, si può dire, le ali a chi poi diresse per la stessa strada i suoi voli. L'uno scava il metallo, l'altro lo purga e raffina. Virgilio trasse il suo oro dal rugginoso ferro di Ennio.

(2) Lo spettacolo che si para dinanzi a chi entrando dal mare approda alla piazza minore, e di là movendo alla gran Piazza s'inoltra, sbalordisce il men facile alla sorpresa. L'uomo poi di gusto non può metter fine alla maraviglia e al diletto leggendo sulla faccia di tanti multiplici monumenti, onde va essa fastosa, la storia dell'arte nel suo più svariato e più magnifico addobbo.

(3) Così conchiudeva il Diedo nel rifare il discorso presente, in occasione che intraprendevasi la seconda edizione di quest' opera, la quale, congiunto a noi, proponevasi di correggere e di allargare in maggiori confini, come difatti uniti facemmo. — Ora che passato egli a miglior vita, e che il comun voto domanda che se ne intraprenda una terza edizione; sia per li documenti inediti che si trassero dalla polvere degli archivii, e sia pei nuovi studii che fatti abbiamo, e per le opere che da alcuni scrittori si pubblicarono, risguardanti quale una e quale altra fabbrica; preso abbiamo l'incarico di aggiugnere, per via di nota, ciò tutto è necessario a correggere il dettato antico, ciò tutto vale a maggior illustrazione de' monumenti architettonici qui raccolti; il che faremo, conservando scrupolosamente il testo de' tre chiarissimi autori che ne precedettero, quali il Cicognara, il Selva ed il Diedo prefato; affinchè risultino patenti le correzioni, e si conosca nella loro integrità gli scritti loro, degni di riguardo, anche laddove, per deficenza di documenti o per altre cagioni, si allontanano alcuna volta dal vero. — Ciò operando, credemmo di aver reso alla memoria loro reverenza ed onore; giacchè siam certi, che se tuttavia, per alta sorte, bevessero le gioconde aure di vita, essi stessi avrebber corretti gli errori, e talvolta i loro giudizii medesimi, tratti da quello amore del vero e del bello che informavali a virtù, a gentilezza e a tutte quelle care doti del cuore, disconosciute, pur troppo, da alcuni, che oggi si erigono a maestri delle arti, vestiti di vanitosa superbia, più assai che di profonda sapienza.

F. ZANOTTO.

tout-à-fait patriotique, il se propose de faire apprécier par l'Europe entière les gloires artistiques de cette Reine des flots, qui vainquit à Lepante, domina sur les mers, fut maîtresse de la Grèce, de Constantinople, et dont les noms de deux de ses fils, de Morosini et de Dandolo, revélent toute une épopée de victoires et de conquêtes.

Le passé glorieux des fastes militaires s'est evanoui pour Venise. Il ne lui reste que celui des monuments. — Inclinons nous devant ces grands témoins du génie vénitien. — Ils seront debout, tant que le soleil éclairera les Lagunes. — C'est le livre éternel d'un grand peuple tombé. — Effeuillons-en les pages avec amour; elles contiennent les sublimes conceptions de l'art, l'impérissable souvenir de siècles de puissance et de lumières (3).

NOTES

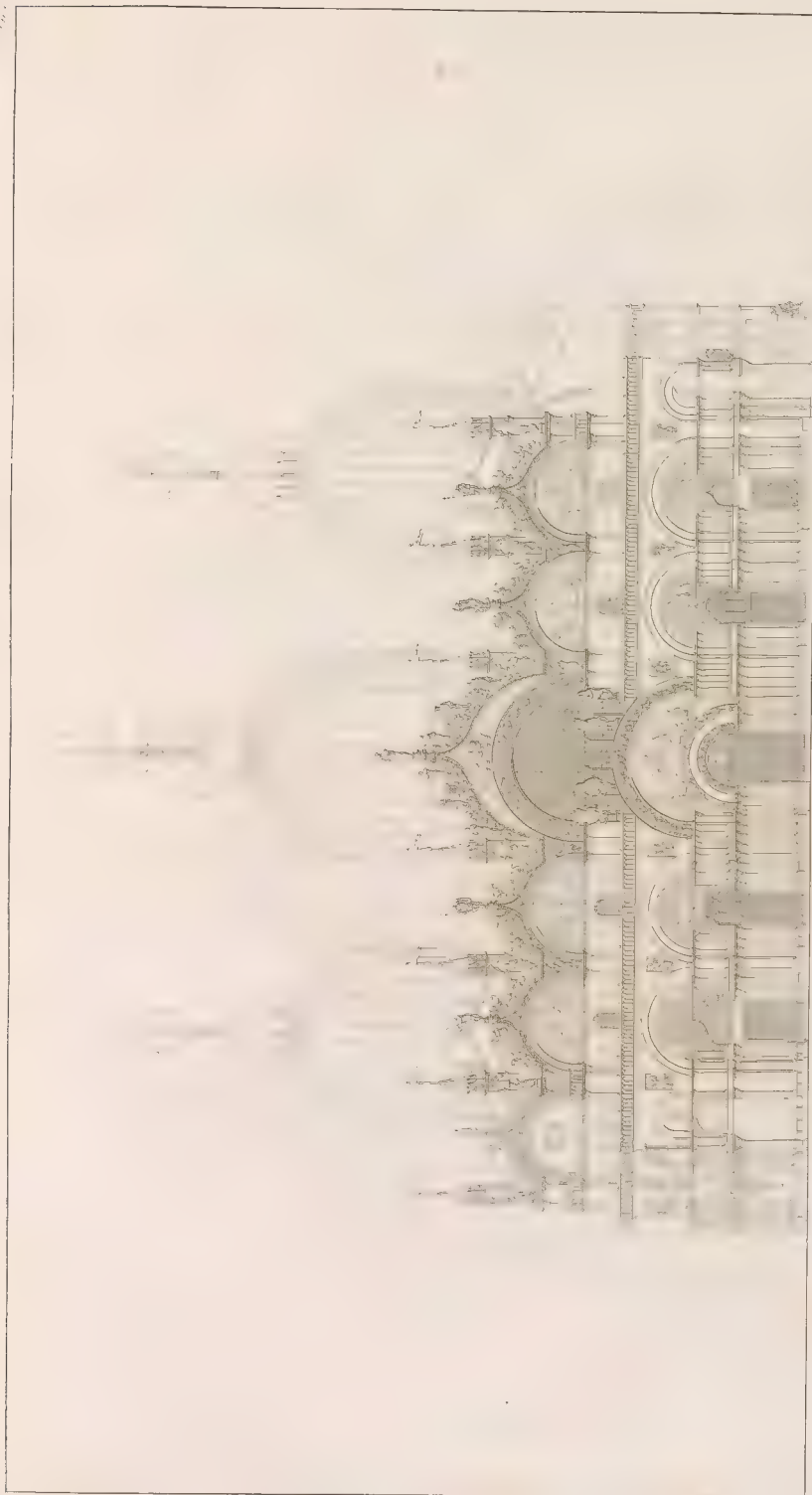
(a) *Marco Tiene*, poëte de Vicence. Nous traduisons littéralement ses vers: « Ces palais, et ces terrasses ornés d'or, de marbres, de peintures et de statues de prix, n'étaient dans l'origine que de plages désertes et de pauvres ilots, sur les quels on voyait réunis des groupes de maisons petites et basses. »

(1) Ces architectes, quoique moins illustres que les autres, furent cependant des hommes de génie. La réforme d'une école, la correction de ses défauts exigent plus de talent dans celui qui les conçoit et les accomplit, que dans celui qui, cédant à sa propre inspiration, enfante d'un seul jet une œuvre d'art.

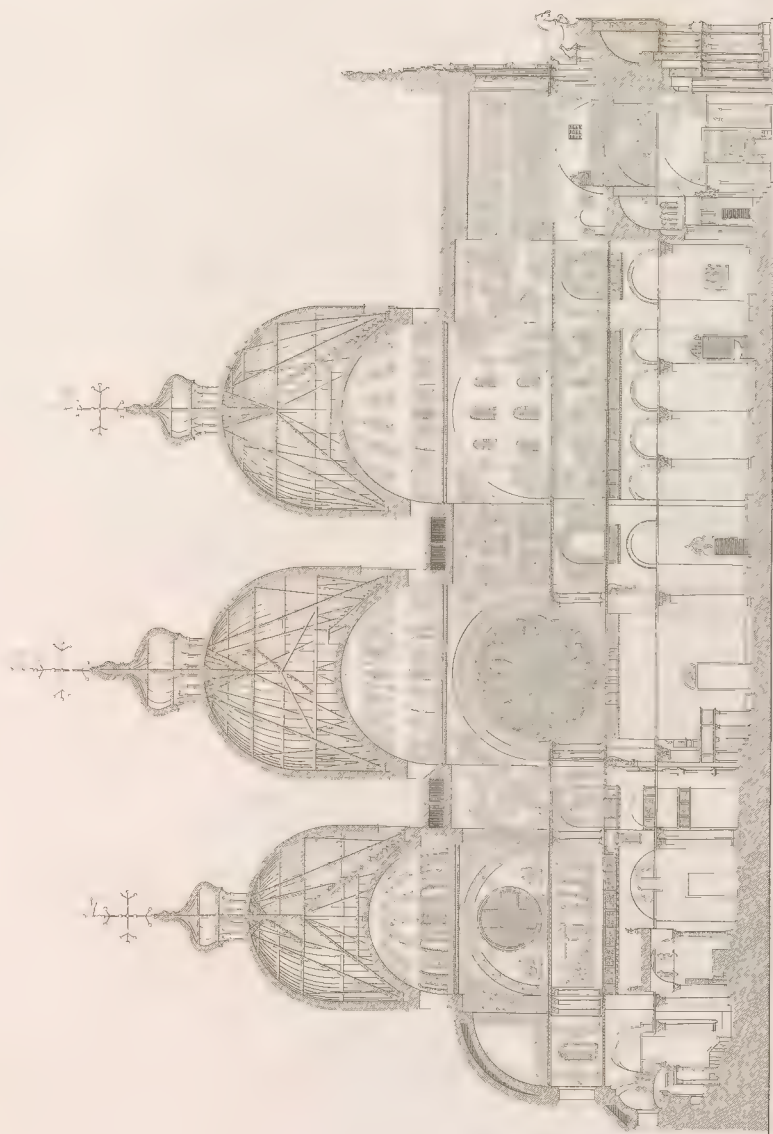
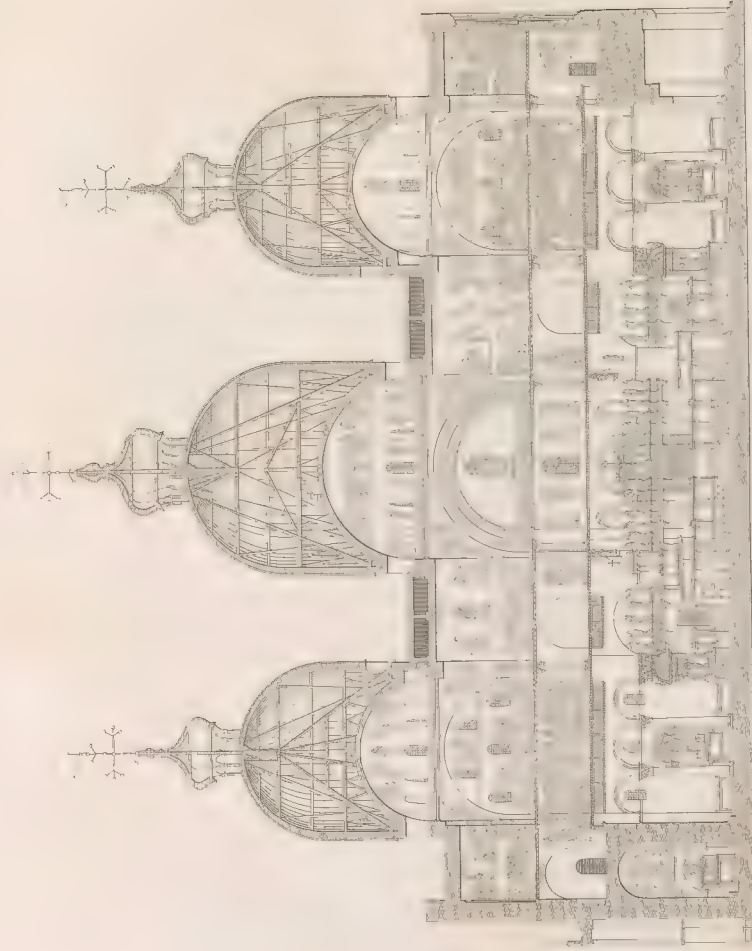
Nous devons beaucoup de reconnaissance à ceux qui préparent le terrain et prétèrent les ailes aux artistes qui accomplirent ensuite leur glorieuse ascension. — L'un fouille la mine, en retire le métal brute; l'autre le purge et le raffine. — Virgile change en or le fer rouillé d'Ennius.

(2) Le spectacle qui se présente devant celui qui, arrivant par mer sur la petite place, s'achemine ensuite vers la grande place de Saint-Marc, est d'un effet surprenant et merveilleux. L'homme le moins facile à s'étonner, en demeure ébloui. — L'artiste, le connaisseur céde lui-même à cet entrainement: mais il lit en même temps, sur chaque pierre des monuments, l'histoire de l'art dans toute sa magnificence et la splendeur de ses différentes formes.

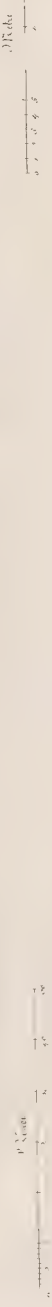
(3) C'est ainsi que Diedo concluait ce discours préliminaire, lorsque l'on allait publier la seconde édition de cet ouvrage, qu'il se proposait de corriger, de concert avec nous, en lui donnant plus d'étendue, ainsi que nous l'avons fait d'accord avec lui. — Aujourd'hui, que Diedo est décédé, et qu'une troisième édition est généralement demandée, nous avons assumé la tâche d'ajouter, par des notes, tout ce qui est nécessaire pour corriger l'ancien texte, soit au moyen de documents inédits, que nous avons extraits de la poudre des Archives, soit par les nouvelles études que nous avons faites et les ouvrages que quelques écrivains ont publiés sur l'un ou l'autre de ces édifices: le tout servira à illustrer d'avantage les monuments d'architecture réunis ici. Nous accomplirons notre tâche, en conservant scrupuleusement le texte des trois illustres auteurs, qui nous ont précédé, c'est à dire, Cicognara, Selva et Diedo, déjà cités. De la sorte, les corrections seront évidentes, et l'on connaîtra, dans toute leur intégrité, leurs écrits, si dignes de considération, là même où, soit par défaut de documents, ou pour d'autres causes, ils s'écartent quelque-fois de la vérité.

En agissant ainsi, nous croyons avoir témoigné notre respect et rendre hommage à la mémoire de ces écrivains; étant convaincu, que, si la Providence avait permis qu'ils fussent encore en vie, ils auraient eux mêmes corrigé les erreurs, et parfois aussi leurs jugements, animés qu'ils étaient par cet amour du vrai et du beau, qui gravait dans leur âme la vertu, la noblesse et toutes ces aimables qualités du cœur, que ne méconnaissent que trop aujourd'hui certains écrivains, lesquels s'érigent en maitres de l'art, tout en n'étant pétris que de vanité et d'orgueil, plutôt que possédant un profond savoir.

F. Zanotto

Prospetto della R. Basilica di S. Marco

Façade de la Basilique R. de S. Marc

Taglio per lunghezza della R. Basilica di S. Marco — Coupe en longueur de la Basilique R. de S. Marc

P. Veneti

Metri

Taglio per larghezza della R. Basilica di S. Marco — Coupe en largeur de la Basilique R. de S. Marc

BASILICA DI SAN MARCO

TAVOLE 1, 2, 3, 4.

La Basilica di S. Marco è uno de'più maravigliosi monumenti dell'antica grandezza e dello splendore delle repubbliche italiane, che surse nell' epoca in cui, diradandosi le tenebre, a poco a poco tornò a diffondersi la luce delle arti per tutta Europa. La potenza e la forza di esse vennero a gara in quei secoli per innalzare templi e delubri alla Divinità, e sale e palagi alla rappresentanza nazionale. L'Italia è piena di questi fasti, e i decreti per edificare il Duomo di Firenze e la Basilica di S. Marco sono i documenti più belli che abbiansi della efficacia di molte volontà riunite ad un solo oggetto.

L' iscrizione scolpita nella cornice di marmo rosso sotto il ballatoio della nave maggiore nella Chiesa, di cui presentiamo la Pianta, il Prospetto, e due Spaccati, nelle qui unite quattro Tavole, dimostra quanto abbiamo esposto:

Historiis, auro, forma, specie tabularum
Hoc templum Marci fore dic decus Ecclesiarum.

La data dell' edificio, quantunque non possa esattamente segnarsi, pare riferibile all'altro distico nel vestibolo della Chiesa, riportato anche dal Sansovino:

Anno milleno transacto bisque trigeno
Desuper undecimo fuit facta primo (1).

Chi fosse vago di risalire ad epoche anche più remote, potrà scorrere le cronache Veneziane, e gli antichi e moderni scrittori, tutti fra loro discordi, dai quali però molte recondite erudizioni traendo, non potrà tuttavia ricavare con istorica precisione l' anno della prima fondazione, e neppure quello della consacrazione del Tempio.

L'antica chiesetta di S. Teodoro, che pretendesi nel 532 (2) edificata da Nersete, si volle da prima incorporata nell' antica Basilica, allorchè fu fatta costruire dopo seguito il trasporto del Corpo di S. Marco nell'828, da Giustiniano Partecipazio. Incendiatasi poi la Chiesa col Palazzo adiacente nel 976, si pensò a rifabbricarla, e Pietro Orseolo, e Domenico Contarini, e finalmente Domenico Selvo, dogi zelantissimi dell' onor nazionale, ne accelerarono la riedificazione, che può dirsi durasse dal 1043 al 1071, in cui quest' ultimo cominciò a farla incrostare di marmi e di musaici.

Da quanto si è esposto, ognuno facilmente potrà riconoscere come la Basilica non debba in parte alcuna il suo splendore integrale e primitivo alla presa di Costantinopoli, seguita tanti anni dopo, ma tutto lo debba alla forza di una nazione industriosa, commerciante e potente, che non la cedeva, anzi sorpassava in magnificenza tutti gli altri popoli circonvicini.

Siccome oggetto di ogni pubblica cura, questo Tempio andava ricevendo abbellimenti da tutte le sorgenti di prosperità nazionale, e i marmi che dall'Oriente venivano trasportati, ed in ispecie da'luoghi ov' erano immediate le relazioni de'Veneziani, attestano come col commercio e col cambio d'ogni altra ricchezza succedesse anche un miscuglio ed una specie di comunanza nel gusto delle arti. Quindi nessuna maraviglia se coloro che di continuo erano in Alessandria, al Cairo, a Bagdad, tornavano in patria carichi di ricchezze saracene, e di monumenti che tanto rassomigliano alle grandezze allora diffuse dagli Arabi in tutta la Spagna. Chi conosce le antichità di Cordova e di Granata, e gli edificii saraceni rimasti in Sicilia; chi è in grado di separare ciò che di greco o di romano fu impiegato nelle fabbriche di Constantinopoli, da ciò che vi si andò mantenendo di originario, troverà facilmente la ragione dei modi con cui è costrutta la presente Basilica di S. Marco.

Non trattasi quindi di decadenza nelle arti o di corruzione nel gusto, ma vuolsi qui riconoscere uno stile a parte, determinato e unico in tutta Italia, che non ha origine da alcun' altra causa; e quantunque possa da noi opinarsi che lo stile, volgarmente chiamato *Gotico*, sia derivato esso pure dall' araba architettura, giova in tal caso fare la seguente distinzione.

Quello stile che dalle Spagne si diffuse sotto i Normanni e i Brettoni passando attraverso la Francia e le Fiandre sino in Inghilterra, e architettando quelle famose Abbadie, quelle Cattedrali di cui la riforma ci lasciò appena pochi ruderi, abbastanza per altro insigni per caratterizzarlo; quello stile diramatosi per tutto il Nord, discese di nuovo per la Germania verso il Mezzogiorno, particolarmente in Italia, come può vedersene l' andamento e le tracce nella Cattedrale di Strasburgo, in S. Stefano di Vienna, e nel Duomo di Milano, modificandosi e scostandosi, a seconda di una serie di combinazioni, dalla sua prima originaria araba derivazione. Ma qualora i Veneziani si determinarono a seguire uno stile d'imitazione o di moda nel primo ricco e sontuoso edificio, che da loro veniva eretto, venne questo a riuscire più immediatamente somigliante alle arabe produzioni. Ognuno rifletterà facilmente che un Alessandrino era meno straniero in que' tempi a Venezia di un Lombardo, e stante anche la ricchezza che qui era somma, non è maraviglia che fosse presa a modello la esecuzione di opere, ove ogni lusso di materia e d' ingegno erasi reso necessario. Non era infatti riedificata ancora la nuova chiesa, che già la Pala d' oro pel maggior altare della stessa era ordinata, e lavoravasi a Costantinopoli con infinito sfarzo di nielli, di smalti, di ceselli, di gemme.

Un altro motivo ancora rilevasi più evidente, per cui doveva generalmente accadere una gran varietà nel gusto dell'architettura, sebben derivante dalla medesima fonte degli Arabi in tutto il resto dell'Europa; ed è quello che i Veneziani per la loro maggior vicinanza e situazione marittima, traendo dall' Oriente tutta la preziosità dei materiali durissimi già lavorati, non potevano quelli in altro più strano modo ridurre, e volendoli elevare grandiosamente, erano costretti alla sovrapposizione degli ordini, non potendo allungar le colonne. Con ciò si spiega, che se nella proporzione delle colonne impiegate nella Basilica, e singolarmente nella facciata, apparisce un resto di buona simmetria più antica e appartenente agli aurei tempi, questo nasce perchè i fusti avevano altra volta probabilmente servito a molti greci edificii, che demoliti si assoggettarono al nuovo genere colla sola variazione delle basi e dei capitelli, restandone però alcuni dei primitivi di bellissimo stile, che salvati nelle ruine vennero in un cogli altri adoprati per attestare il miscuglio degli stili, degli artefici e delle epoche. Ciò non potendo operarsi ne' paesi lontanissimi da quest' immediato contatto, nacque la varietà che suole incontrarsi nei modi del costruire, e che in tanta parte dipende dalla varia natura de' materiali (3).

Dopo questi cenni, che pur sono brevissimi, intorno allo stile dominante nell'edificio di cui presentiamo le Tavole, poichè sarebbe questo ampio tema a lunghe dissertazioni (e lo abbiamo anche in qualche modo trattato allorchè si parlò di questa Basilica nel secondo Capitolo del II libro della *Storia della Scultura* (4)), non entreremo a disaminare le parti di questo Tempio, che già fu da molti scrittori in vario modo illustrato (5), nè discenderemo a dimostrare come nel tempo della sua riedificazione, esistendo moltissimi Italiani periti in ogni arte, e singolarmente in quella del musaico, vi facessero le più insigni prove d' ingegno. Non per questo intendiamo di escludere che anche artefici Greci vi avessero parte; verisimile essendo che promiscuamente lavorassero coi Veneziani, ch' erano in continuo contatto colla capitale ricchissima di quell' impero. Quanto a' musaici, di cui tutta è ricoperta internamente, e in gran parte anche l' esterna facciata della Chiesa, ci siamo con prove di fatto estesi nel libro sovraccitato, nè qui ci permette la brevità propostaci di dilungarci quanto lo bramerebbe il buon voler nostro.

Vero è che dall'epoca del doge Selvo sino ai nostri giorni, non interrotta serie di artefici dispose su quelle immense superficie la parlante storia delle arti, poichè i cartoni, da cui con meccanica ingegnosa vennero tratti i musaici, furono disegnati in ogni tempo dai primi maestri, e può riconoscersi anche dallo stile di ciascuna composizione la bella e varia maniera dei primi pittori Veneziani.

Per quanto le piccole dimensioni il permettono, abbiamo cercato d'indicare con precisione l' andamento grandioso di queste opere, siccome avremmo voluto anche dare un' idea dei pavimenti eseguiti in quel modo *Grecanico* che riferisce Plinio, e che dissesi poi tessellato, o vermiculato, vale a dire una specie di musaico non tanto prezioso per la esattezza dei finissimi compartimenti quanto per la squisitezza della materia.

BASILIQUE DE SAINT MARC

PLANCHES 1, 2, 3 4.

La Basilique de Saint Marc, qui fut élevée à une époque de transition sociale, est sans contredit un de ces monuments merveilleux de la grandeur et de la magnificence des républiques italiennes: les ténèbres amoncelées sur toute l'Europe, commençaient alors à se dissiper, tandis que la lumière des Beaux-Arts éclairait peu à peu le monde enseveli sous les couches nombreuses des barbares qui l'avaient dominé. A' cette époque, la puissance et la force des républiques Italiennes luttèrent d'émulation pour élever des temples et des autels à la Divinité, et des palais somptueux aux assemblées des représentants du peuple. L'Italie montre presque dans chaque ville les fastes de cette époque, et les décrets émis pour bâtir la Cathédrale de Florence et la Basilique de Saint Marc, sont les plus beaux documents de ce que peut l'union de plusieurs volontés vers un but unique.

L'inscription gravée sur la corniche de marbre rouge qui décore la galerie de la grande nef du temple et dont nous donnons le plan, la façade et les deux coupes en travers, constate l'exactitude de l'opinion que nous venons d'énoncer sur l'esprit des temps et des gouvernements Italiens. Voici cette inscription:

Historiis, auro, forma, specie tabularum
Hoc templum Marci fore dic decus Ecclesiarum.

La date de cet édifice assez incertaine, semble toutefois se reporter à l'autre distique qu'on lit dans le vestibule de l'Église et qui est également cité par Sansovino:

Anno milleno transacto bisque trigeno
Desuper undecimo fuit facta primo (1).

Celui qui voudrait remonter à des époques plus reculées, pourrait consulter les croniques vénitiennes et les écrivains anciens et modernes qui tous en désaccord entre eux, offrent dans leurs pages une érudition profonde ou cachée, mais aucun d'eux ne peut préciser les dates de la première fondation et de la consécration de la Basilique.

L'ancienne et petite église de Saint Théodore, que l'on pretend avoir été bâtie par *Nersés* en l'an 532 (2), fut incorporée à la Basilique dans le temps de sa construction, et après que le Corps de Saint Marc fut transporté à Venise en 828, par les soins des Justinien Partecipatio. En l'an 976, un incendie ayant détruit l'Église et le Palais adjacent, on songea à la rebâtir. Trois doges, Pierre Orseolo, Dominique Contarini, et Dominique Selvo, tous les trois poussés par le zèle de la gloire nationale, en pressèrent la réédification, qui dura vingt huit ans de 1043 à 1071. Ce fut à cette époque, que le doge Selvo fit révetir les parois de marbres et de mosaïques.

De tout ce que nous venons de dire on peut facilement conclure que la Basilique ne fut point redevable de sa splendeur primitive à la prise de Constantinople, et qu'au contraire ses embellissements et sa grandeur sont dûs exclusivement à la force d'une nation puissante, industrielle et commerçante qui surpassait en magnificence tous les peuples des États limitrophes.

Ce temple, regardé déjà comme un monument d'interêt public, était tous les jours embelli et decoré par les chefs-d'œuvre des pays étrangers que la prospérité nationale permettait de consacrer à l'éclat de la religion. Tous ces marbres qu'on tirait de l'Orient, et particulièrement des lieux, où les Vénitiens avaient des relations de commerce les plus suivies, prouvaient que si par l'échange, par le trafic, la richesse allait en augmentant, il en résultait aussi un mélange, une espèce de communauté avec l'étranger dans le goût des beaux-arts. Il n'était pas étonnant que les Vénitiens, qui visitaient si souvent Alexandrie, le Caire et Bagdad, revinssent dans leur patrie chargés des richesses des Sarrazins et épris des monuments qui ressemblent de si près à ceux que les Arabes élevaient alors dans toute l'Espagne. Celui qui connait les antiquités de Cordoue, de Grenade et des édifices laissés par les Sarrazin en Sicile; celui qui est à même de séparer du style originaire tout ce qu'il y a de grec, de romain, dans les bâtisses de Constantinople, trouvera facilement la raison des formes données aux constructions de la Basilique de Saint Marc.

Il n'est pas question de décadence des arts ou de corruption du goût: mais il s'agit d'un style à part, déterminé, unique dans toute l'Italie, qui n'a pas d'origine, qui n'a pas de causes, et quoique nous pensions que le style, vulgairement appelé Gothique, soit dérivé également de l'architecture arabe, il nous semble utile de faire à cet égard la distinction suivante:

Le style mauresque de l'Espagne par le fait des invasions des Normands et des Bretons, fut importé en France et se fit jour jusque dans les îles Britanniques où il éleva ces fameuses Abbayes, ces imposantes Cathédrales, dont la réforme nous laissa à peine quelques ruines, mais qui suffisent d'ailleurs pour en définir le caractère et la grandeur. Ce style se répandant également dans toutes les contrées du Nord, descendit de nouveau par l'Allemagne vers les régions de l'Occident, du Midi et particulièrement en Italie. Cet itinéraire nous le voyons tracé par des preuves irréfragables, dans les Cathédrales de Strasbourg, de Vienne, et de Milan. Ce style cependant se modifiait selon les combinaisons de temps, de lieux, de circonstances, et tendait à s'éloigner par dégrés de son origine arabe; mais si les Vénitiens se décidèrent à suivre un style d'imitation dans la construction de leur premier monument de quelque importance, il est certain qu'il réussit presque semblable aux monuments mauresques. Il est facile de se convaincre qu'un habitant d'Alexandrie était moins étranger pour Venise qu'un Lombard, et que la richesse étant immense dans cette ville, l'on préferait pour les constructions celles qui exigeaient plus de luxe, et plus d'éclat, soit dans la matière, soit dans le dessein. En effet, la nouvelle église n'était pas encore achevée, que déja on avait commandé à Constantinople cette *Pelle-d'or* du maître-autel, qui est si riche en ciselures, en émaux et en pièrres précieuses.

Un autre motif plus évident nous explique en outre pourquoi l'architecture arabe adoptée par le reste de l'Europe venait de subir tant de modifications chez les Vénitiens; c'est que ce peuple de marins si près de l'Orient, tirant de ces contrées des matériaux précieux, très-durs, déja travaillés et ne pouvant leurs donner d'autres formes ni allonger les colonnes, était obligé de recourir à la superposition des ordres pour donner aux monuments une élévation aussi grandiose. C'est, grace à la proportion des colonnes et particulièrement de celles de la façade du temple, qu'on y découvre des traces de la bonne symétrie, et la tradition de la beauté artistique d'autres temps; on doit remarquer d'ailleurs, que ces colonnes qui arrivaient les unes dégradées à la base et aux chapiteaux, les autres merveilleusement conservées, étaient employées aux constructions de Venise, celles-là avec des modifications de style, et celles-ci dans leur pureté antique. Il en résultait, par conséquent, une promiscuité de style, d'époques et de gout des artistes. Les autres pays n'avaient pas, comme Venise, ce contact immédiat avec l'Orient; ils ne pouvaient non plus en tirer les matériaux qui ont tant d'influence sur les formes des constructions; ainsi il devait nécessairement en résulter une grande différence de style, et de manières entre les monuments des autres pays avec les monuments de Venise (3).

Ces aperçus sur le style dominant de la Basilique, quoique bien succints, suffiront, selon nous, pour en déterminer le caractère et les formes, sans recourir à une plus longue dissertation; et nous l'avons déja fait quand nous parlâmes de cette Basilique, dans le II^e Chapitre du II^e Volume de notre *Histoire de la Sculpture* (4). Nous nous abstenons également d'examiner avec détail les parties du temple, que d'autres écrivains ont décrit et illustré avec succès (5); nous dirons seulement qu'à l'époque de la réédification, plusieurs Italiens qui excellaient déja dans le arts, particulièrement dans la mosaïque, y laissèrent l'empreinte de leur savoir; que les artistes Grecs y travaillèrent aussi, et que du génie de ces deux nations privilégiées dans les arts naquit l'ensemble harmonieux qu'on admire dans la Basilique de Saint Marc, et dans ses mosaïques qui décorent les parois à l'intérieur et à l'extérieur.

Ces mosaïques, executées depuis l'époque du doge Selvo jusqu'à nos jours, sur les dessins des premiers maîtres, offrent l'histoire vivante des

Le opere di scultura non cedono il campo a quanto di più insigne vantano le più celebri Cattedrali per marmi e per bronzi, cominciando dal primo risorgere dell'arte fino all'aureo secolo, in cui singolarmente il Sansovino, il Leopardi, Desiderio da Firenze e molti altri vennero a gara per lasciarvi insigni opere loro.

Il litologo, percorrendo l'interna parte del Tempio, può osservarvi la preziosa rarità dei marmi, fra i quali ve n'hanno di cave orientali assai peregrine, e alcuni che possono, per così dire, chiamarsi anelli intermedii e sconosciuti fra le specie che sonosi finora classificate.

L'antiquario esaminando la parte esterna sarà meravigliato di trovarla incrostata da una quantità di singolarissime opere in mezzo rilievo sacre e profane, e appartenenti a diverse età e nazioni; ma cesserà la sorpresa quando rifletterà che quella fabbrica nazionale sorgeva arricchita d'ogni pubblico e privato tributo, e diventava come il deposito di ogni monumento pregiato, e la conservatrice della nativa grandezza. Nei primi tempi la chiesa era tutto, e il privato non abitava che una modesta capanna intessuta di legni e coperta di canne. In chiesa si adorava la Divinità, si trattavano gli affari del Comune, si deliberava la pace e la guerra, si ricevevano gli ambasciatori; la chiesa era la scuola, il museo, la galleria nazionale.

Nulla diremo dell'ordinanza di questo edificio: essa parla da sè; e nulla di tutte quelle irregolarità che lo accompagnarono fino alla total sua edificazione, che durò per qualche secolo, giacchè la consecrazione dovette aver luogo appena dopochè ne fu chiuso il recinto (6).

La Basilica di S. Marco è in totale così augusta e veneranda, che non è possibile entrarvi senza rimanere compreso di riverenza, e sentirsi quel brividio che non ispirano gli altri templi; effetto rarissimo da ottenersi negli edificii sopraccaricati di tanti ornamenti ricchissimi, e che potrebbe forse anche attribuirsi a quella patina generale che il tempo ha distesa sull'immensa varietà degli oggetti e dei marmi, temperandone il sommo splendore, e mettendovi quell'accordo, quell'armonia, quel misterioso, che non riesce all'arte di poter quasi mai dare alle opere, quantunque vi concorra col lusso di tant'altri mezzi.

Non molto dissimile al poco da noi qui esposto fu ciò che lasciò scritto l'architetto Temanza, pronunciando il seguente giudizio intorno questa fabbrica nella sua operetta sull'antica Pianta di Venezia:

« Chiunque ha buon criterio nel fatto dell'arti può facilmente ravvisare « nella Cappella Ducale di S. Marco la gradazione e la storia del loro deca- « dimento e del loro risorgimento. La prima forma di questo magnifico « Tempio è cosa di merito, e benchè la maggior parte de'preziosi marmi che « la compongono sia uno spoglio di altri Templi dell'Oriente, ciò non ostante « è riescita di molto pregio. Ma ella fu opera di tre o quattro secoli, che fu- « rono quelli della decadenza, e ciascun secolo coll'entusiasmo della moda, « figliuola il più delle volte della ignoranza, vi ha lasciato l'impronta del suo « genio. Quindi la Cappella Ducale di S. Marco è una Greca in Italia, che « adottando le varie mode di lei si è sfigurata con pregiudizio della sua « bellezza natìa. La facciata di fronte è, per così dire, un grottesco, ma un « grottesco magnifico. C'è di tutto. C'entra il Gotico ancora. »

LEOPOLDO CICOGNARA.

NOTE

(1) Quantunque il Sansovino *(Venezia, ec. pag. 93)* ed altri cronacisti riportino la inscrizione riferita qui sopra dal Cicognara, pure non esiste di presente, nè eziandio si vedeva ai tempi del Meschinello, il quale, in una nota alla pag. 43, vol. I, della sua Chiesa Ducale ec., dice: « Questa inscrizione per quanta diligenza si abbia usata per ritrovarla, non riuscì, quando costante- » mente viene rapportata da più autori. Potrebbe essere accaduto ch'ella fosse perita in qualche » ristauro come successe d'alcune altre. » FRANCESCO ZANOTTO.

(2) Colla scorta del Sansovino e del Meschinello, il Cicognara assegna all'anno 532 la edificazione della chiesetta di S. Teodoro fondata da Nersete. Ma quegli scrittori non furono esatti, mentre Nersete qui discese nell'anno 552; e soccorso da' Veneziani contro Totila re de' Goti, grato all'opera loro, fabbricar volle nelle isole realtine due chiese, una sacra a S. Teodoro, l'altra a' SS. Mena e Geminiano. Veggasi Procopio, il Dandolo, il Muratori, Filiasi ed altri. Anche il nostro amico dottissimo Emmanuel Cicogna, nella diligente e celebrata sua opera: *Le Inscrizioni Veneziane*, nelle notizie sulla Chiesa di S. Geminiano, così riferisce. FRANCESCO ZANOTTO.

(3) Siccome le alterazioni di tutti questi stili bizzarri ricever dovevano particolarmente il loro caratteristico dall'indole varia delle Nazioni presso le quali venivano trattati, non risulta punto strano che dalle Spagne passando in Francia, e di là girando pel resto d'Europa, il nuovo modo di architettare abbia preso un carattere più snello, più bizzarro, più singolare di quello che nol prese nei paesi d'Italia, in cui vi si portò direttamente, ed in ispecie presso i Veneziani, i quali sui resti della romana grandezza e maestà aveano gittate le prime basi del loro nuovo splendore per la caduta d'Aquileja, d'Altino e d'Opitergio, dando molti saggi di gusto e d'ingegno allorquando, prima della Basilica di S. Marco, avevano edificate le non povere e non disadorne fabbriche di Grado e di Torcello, i cui resti in queste lagune comprovano la vetustà dell'indigena loro perizia nell'architettura.

(4) Riportandosi qui il Cicognara a ciò che disse intorno a questa Basilica nel secondo capitolo del secondo libro della sua *Storia della Scultura*, giova riferire essere da un lato calzanti gli argomenti che pone in campo per convincere aver avuta mano, nella fabbrica di essa, principalmente artisti italiani; ma esser poi erroneo del tutto, come egli afferma, sulla scorta di altri scrittori che lo precedettero, che la pianta e la distribuzione della Basilica in parola ricordino il tempio di Santa Sofia di Costantinopoli; mentre, in quella vece, come si vede confrontando l'una pianta coll'altra, palesa chiaramente la nostra la ordinanza delle fabbriche latine.

E di vero, ben avvisa il Selvatico che il rito della Chiesa occidentale, specialmente dopo accaduta nel nono secolo la separazione della greca, impediva tanto a Venezia che in ogni altro luogo d'Italia di attenersi alla distribuzione che potea convenire ai Bisantini. — Le masse di muratura che in S. Marco interrompono le colonne, se pur sembrano, in qualche modo, richiamar quelle di Santa Sofia, son però in ben differente maniera disposte. Pare essersi così costrutte per solo offerire al tetto pesantissimo vigorosi sostegni e controspinte. Del resto, è strano veramente, che si andasse per tanto tempo ripetendo, e si ripeta ancora da alcuni, essere S. Marco una copia di Santa Sofia; giacchè quest'ultima consta di una grand'elissi sollevata su quattro colossali piloni formati da facce disuguali fra loro, e collocate ora ad angolo retto, ora ad acuto, ora anche ad ottuso, ed in nessuna parte ricorda la croce quasi del tutto latina che fu tipo a S Marco FRANCESCO ZANOTTO.

(5) Merita di essere qui ricordate le molte e sottili osservazioni esposte dal sig. Engelhard di Cassel, nella gazzetta universale di Architettura, che si pubblica in Vienna *(Die Allgemeine Bauzeitung. Jahrg. 1844—5. s. 144)*, sulla forma primitiva di S. Marco; nelle quali avanzò la curiosa congettura che questa Basilica altro non sia se non una imitazione delle antiche terme romane. — Intorno alla quale opinione, e sulla sua attendibilità, veggasi quanto ne scrisse il Selvatico, ne suoi *Studii sull'Architettura ec., pag. 37 e seg* FRANCESCO ZANOTTO

(6) In questa nostra opera noi non ci siamo proposti di dare accurati dettagli se non che di alcune parti eseguite negli aurei tempi, siccome si è veduto, e siccome si andrà facendo. Sono oggetti staccati e che possono risguardarsi non aderenti a questo tutto magnifico e singolare, a cagion d'esempio, la Cappella Zeno, ricca di bronzi bellissimi, il Battistero, la Porta della Sacrestia nell'abside, la Pila dell'acqua santa, ec.

AGGIUNTE

Dopo quanto dottamente qui sopra tracciò il chiarissimo co. Cicognara, pensiamo far cosa accetta al lettore d'intrattenerci alcun poco nella descrizione di questo tempio, vanto primario della patria nostra, tanto più quanto che avendo quell'illustre creduto proprio estendersi maggiormente nella descrizione della Pala d'oro, una fra le molte preziosità di esso tempio, ne sembra conveniente dover anche l'edifizio che la contiene ricevere più ampio sermone a lume dei lontani, mancanti di quelle opere che trattano del medesimo, e dal Cicognara citate. Noi, colla scorta di esse, e guidati da sana critica, tenteremo dare una idea di questa Basilica, il meglio che ci fia dato.

E per ordinare la materia con tutta chiarezza, condurremo quasi a mano il lettore dall'esterno agli atrii, e da questi ad ogni angolo del sontuoso e ricco Tempio, e verremo illustrando le sculture, i musaici ed ogni altra opera d'arte ivi locata, senza lusso di parole, onde non torni la narrazione stucchevole.

ARCHITETTURA.

Eretta la Basilica per cura dei dogi Pier Orseolo, Domenico Contarini e Domenico Selvo, divenne questo sacro luogo l'oggetto delle pubbliche cure, e durante il tempo della sua edificazione fu provveduto con ogni cura che non tornassero i navigli del Levante se non carichi di marmi e di pietre elette per ornato della fabbrica, la quale divenne poco a poco non solo monumento storico pei progressi delle belle arti, ma monumento ancora più solido per la gloria nazionale e per l'amore dei popoli; mentre le spoglie destinate ad arricchirlo erano bene spesso il frutto delle vittorie riportate dai Veneziani sui loro nemici. Cinquecento colonne tra grandi e piccole, interne ed esterne, di marmi, per la preziosità più che per la mole insigni, arricchirono l'edifizio, e venne da ogni parte aperto l'adito a' valenti artisti in iscultura e in musaico per compiere ogni più squisito ornamento.

Nè furono soltanto chiamati greci artefici, ma s'impiegarono anche i nazionali, come per critiche ricerche prova il chiarissimo Cicognara nella sua *Storia della Scultura*, mentre è da credersi che gli Italiani debbano esser volentieri accorsi a lavorare in Venezia, eglino che non ricusarono seppellirsi fra le cime degli Apennini per occuparsi nei lavori di Subiaco e di Monte Cassino.

Quale poi sia stato l'architetto che innalzò tanta mole è tuttora ignoto, nè dalle cronache nostre può trarsi nemmeno di che argomentare se fosse greco o

arts, et révèlent dans chaque composition, les manières si belles et si variées de l' école des premiers peintres Vénitiens.

Nous avons indiqué autant que les limites restreintes de ce recueil nous l' ont permis, l'allure grandiose de ces œuvres, mais nous aurions voulu, si nous l'avions pu, donner une idée de ces pavès travaillés en mosaïque, executés à la manière *Grecanica* au dire de Pline, et que, plus tard, on appela *marqueté vermiculaire*, c'est à dire mosaïque moins précieuse, soit pour les arrangements, soit pour le prix de la matière.

Les ouvrages de sculpture en bronze et en marbre ne sont point inférieurs à ceux des Cathédrales les plus célèbres d'Europe, à partir de la première aurore de l' art jusqu' à ce grand siècle de la Renaissance, à cette époque des Sansovino, des Leopardi et des Desiderio de Florence, qui tous vinrent à l' envie pour déposer dans la superbe Basilique le tribut de leur talent, et des chefs-d'œuvres en tout genre.

Le lithologue qui parcour la partre enterieure y observera ses marbres rares, et precieux, parmi lesquels il y en a de ceux tirés des carrieres orientales, et qu' on pourrait pour ainsi dire, appeler les chainons intermediaires, et inconnus des espece classées jusqu' ici.

L' antiquaire qui examine la partie exterieure sera étonné de la trouver tout incrustée d' une quantité d' ouvrages tres singuliers en demi relief: ouvrages sacrés ou profanes, et appartenants à des nations, et à des âges differents; mais son étonnement cessera en reflichissant que cette batisse nationale s' elevait enrichie des offrandes publiques et privées, et devenait ainsi le museum de tout monument precieux, la gardienne de la grandeur de la patrie. L' église, pendant les premiers siècles, était tout; les familles n'abitaient que des modestes cabanes en bois, et recouvertes par des roseaux: dans l'église en adorait la Divinité, on discutait les affaires de la Commune, on deliberait de la paix, et de la guerre, et l'on y récevait les ambassadeurs; l' église, en un mot, était l'ecole, le musée, le galerie nationale.

Rous ne dirons rien de la structure de cet edifice qui se révéle d' elle même, et nous ne parlerons non plus des irregularités que s' y glisserent jusqu' à l' achevement complet de l' edifice, et qui eut lieu aprés des siècles de atteinte, car la consecration dût suivre dès que l'enceinte en fut fermée (6).

La Basilique de Saint Marc en un mot est si auguste, si vénérable, qu'il n'est pas possible d'y entrer, sans être dominé par des sentiments de respect, de dévotion, et sans éprouver ces frissons, qui courrent dans les veines de l'homme, lorsqu'il se trouve lui si petit devant les grandes œuvres de la nature ou de l'art: cet effet, il est vrai, devient rare devant des édifices chargés de richesses et d'ornements, mais on pourrait aussi l'attribuer à l'enduit que le temps a passé sur l'immense varieté des objets en y ternissant en partie la grande splendeur, et y mettant à sa place cet accord, cette harmonie et ce mystère, qui ne s'obtiennent jamais de l'art tout seul, quoique il y concourre pour beaucoup avec son luxe.

Le jugement que nous avons porté sur cette Basilique concorde avec celui de l'architecte Temanza, qu'il emit dans son ouvrage du *Plan de Venise*, jugement que nous reproduisons ci après.

« Tout homme qui possède un bon *criterium* en fait d'art, doit remarquer
« facilement dans les constructions de l'Église Ducale de Saint Marc l' histoire
« et la gradation de la décadence et de la renaissance des Beaux-Arts.

« La première forme de ce temple magnifique a du mérite, et quoique
« la plus grande partie des marbres précieux qui la decorent soient des dé-
« pouilles d'autres temples de l'Orient, elle a un prix et une valeur intrin-
« sèque; mais ce fut l'œuvre de trois à quatre siècle de décadence, et
« chaque siècle, avec l'enthousiasme de la mode souvent fille de l'ignorance,
« y a laissé l'empreinte de son génie.

« L'Eglise de Saint Marc donc est une *Grecque* en *Italie*, qui, adoptant
« des modes de ce pays, s'est défigurée et a porté préjudice à sa beauté
« primitive. La façade est d' un effet grotesque, mais d'un grotesque magni-
« fique, car il y a de tout un peu, il y a même du Gothique. »

LEOPOLDO CICOGNARA.

NOTES

(1) Sansovino (Venezia ec. pag. 93) et d'autres Chroniqueurs reproduisent l'inscription: elle n'existe plus aujourd'hui, ni existait du temps de Meschinello, qui dans une note (pag. 13 vol. 1.) dit que « si l'inscription a disparu sous les coups de quelque restauration, elle a existé, car tant » d'Auteurs l'on reproduite. »
F. Zanotto.

(2) M. Cicognara suivant l'opinion de Sansovino et de Meschinello fait remonter l'édification de l'Église de saint Théodore à Narsés, en l'an 532, tandis que Narsés descendit en l'an 552, et que voulant récompenser les Vénitiens pour les secours qu'ils lui prêterent contre les Goths, il fit édifier deux églises, l'une en honneur de S. Théodore, l'autre de saint Mena e Geminiano.

V. Procopius, Dandolo, Muratori, Filiasi, et même notre très-savant ami M. Cicogna, qui est du même avis dans son ouvrage tres-apprécié *des Inscriptions Vénitiennes* F. Zanotto.

(3) Les modifications de ces styles bizarres prenaient leurs sources dans les penchants et le caractère des differentes nations: il n'est pas étrange, que ces styles importés de l'Espagne en France et de là ailleurs devinrent plus élancés dans les formes, même plus bizarres, plus singulieres, tandis que en Italie et particulièrement chez les Vénitiens ils se rapprochèrent de la grandeur Romaine, d'autant plus que la chute d'Aquileja, de Altino et de Opitergio produisit parmi ces derniers un accroissement de splendeur · et ils donnèrent des preuves de leur goût dans l'architecture par les bâtisses de Grado, et de Torcello, élevées avant même de l'Église de Saint-Marc et dont on voit aujourd'hui les ruines autour des lagunes.

(4) Comme Cicognara se réfère ici à ce qu'il a dit sur cette Basilique au Chap. 2 du second Livre de son *Histoire de la Sculpture,* il est utile de noter que les arguments qu'il met en avant pour démontrer que des artistes italiens ont eu principalement part dans la construction de cette même Basilique, sont très convaincans; mais qu'ensuite il est tout-à-fait dans l'erreur, lorsqu'il affirme, d'après d'autres écrivains qui l'ont précédé, que le plan et la distribution de cette Basilique rappellent le temple de Sainte-Sophie de Constantinople: tandis, qu'au contraire, en confrontant un plan avec l'autre, on voit clairement que notre Saint-Marc présente l'ordonnance des édifices latins.

Il est de fait, ainsi que le remarque fort bien Selvatico, que le rite de l'Église occidentale, surtout après sa séparation d'avec l'Église grecque, advenue au neuvième Siècle, empéchait, que tant à Venise, que dans d'autres endroits de l'Italie, on s'astreignit à la distribution qui pouvait convenir aux Byzantins. Les massifs de maçonnerie qui, dans Saint-Marc, interrompent les colonnes, s'ils paraissent en quelque sorte rappeler ceux de Sainte-Sophie, sont toutefois disposés d'une bien differente manière. Il paraissent avoir été ainsi construits uniquement pour offrir à la très lourde toiture des vigoureux soutiens et contre-forts. C'est, du reste, chose fort étrange, en vérité, que l'on ait pendant si long-temps répété et que quelques gens répètent encore aujourd'hui, que S-Marc est une copie de Sainte-Sophie. En effet, cette dernière se compose d'une grande ellipse, reposant sur quatre grands piliers, dont les faces sont inegales entr'elles, et placées tantôt à angle droit, tantôt à angle aigu, tantôt même à angle obtus, et nulle part règne dans S.te-Sophie la croix presqu'entièrement latine, qui a servi de type à S.-Marc.

F. Zanotto.

(5) Nous jugeons à propos de rappeler ici les nombreuses et subtiles observations que Mr Engelhard (de Cassel) a insérées dans la *Gazette Universelle d'Architecture,* que l'on publie à Vienne, (*Die Allgemeine Bauzeitung Jahrg.* 1844 -5. s. 144), sur la forme primitive de S.t-Marc. Il émet dans cette publication la singulière conjecture que cette Basilique n'est autre chose qu'une imitation des anciennes thermes romaines. Quant à cette opinion et sur le cas qu'on en peut faire, on n'a qu'à consulter ce qu'en a dit Selvatico dans ses 14 *Études sur l'Architecture,* etc., pag. 37 et suivantes. F. Zanotto.

(6) Dans cet ouvrage nous voulons donner les détails sur certaines parties de l'Eglise et non sur toutes indistinctement. Nous parlerons de ces chefs-d'œuvre que l'on peut considerer comme parts détachés du grand tout. Ces chefs-d'œuvre sont: la Chapelle Zeno riche en bronzes très-beaux, les fonts baptismaux, la Porte de la sacristie, l'Abside, les bassins de l'eau benite, etc

SUPPLEMENT

Monsieur le comte Cicognara a tracé le premier tableau général de l'église de Saint-Marc avec une main de maître; nous croyons cependant, être agréable au lecteur, en y ajoutant la description de ce temple, qui a donné tant d'éclat à notre patrie, et si Mr. Cicognara lui-même a cru nécessaire de décrire soigneusement la magnificence de la *Pelle-d'or*, une des merveilles de notre église, il nous semble utile de parler aussi de l'édifice que renferme tous ces trésors. Nous prendrons donc pour guides les ouvrages cités par Mr. Cicognara, et nous essayerons, autant que possible, de présenter une idée exacte de notre célèbre Basilique.

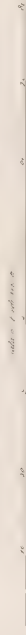
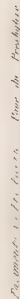
L'ordre des matières et le besoin de clarté de notre déscription nous feront conduire le lecteur des façades extérieures aux vestibules et de ceux-ci dans chaque recoin d'un temple si riche et si somptueux: nous illustrerons également les sculptures, les mosaïques, et toutes les œuvres d'art: nous serons concis, nous serons brefs; nous bannirons de notre travail le luxe des phrases.

ARCHITECTURE.

La Basilique ayant été élevée par les soins des Doges Pierre Orseolo, Dominique Contarini et Dominique Selvo, devint bientot un objet d'intéret public, et durant sa construction on ordonna que les navires revenant de l'Orient fussent chargés de marbres et de pierres d'un certain prix, pour en décorer la bâtisse, qui à peu à peu fut considérée non seulement comme un monument historique de l'art, mais encore comme le symbole de la gloire nationale et de l'amour des populations, car souvent après les victoires des Vénitiens, les dépouilles opimes des ennemis vaincus vinrent orner ses parois et ses façades. Cet édifice est enrichi de cinq-cents colonnes grandes et petites placées à l'intérieur ou à l'extérieur du vaisseau; des marbres plus précieux pour la rareté que pour le volume y sont prodigués, et les plus grands artistes en sculpture et en mosaïque y ont laissé les traces de leur génie.

Les artistes grecs ne furent pas seuls employés aux travaux du temple; mais il parait avéré d'après les recherches de Mr. Cicognara, qu'il a rapportées dans son *Histoire de la sculpture*, que les artistes nationaux aussi furent appelés à concourir à cette grande œuvre; et il est permis de croire que les Italiens soient accourus plus volontiers à Venise, car par l'amour de l'art ils n'avaient pas refusé de s'ensevelir dans les gorges des Apennins et d'y achever des travaux à Subiaco et à Monte-Cassino (Mont-Cassin).

On ne connait pas le nom de l'architecte qui éleva ce monument si grandio-

3 Cappella e Deposito del Cardinal Zen
5 Battistero
6. Atrio del Tesoro
21 Sala secondaria di Palazzo
19 Ingresso principale al Palazzo
Piazzetta dei Leoni
Petite Place des Lions
Piazzetta
Petite Place
Pianta della R. Basilica di S.t Marco
Plan par terre de la Basilique R. de S.t Marc
P.i Veneti
Metri
1 Vestibule
2 Escaliers pour aller aux balcons extérieurs et intérieurs
3 Chapelle et Monument du Cardinal Zeno
4 Benitiers pour l'eau lustrale
5 Baptistère
6 Vestibule du Trésor
7 Salle du Trésor
8 Sanctuaire des Reliques
9 Chapelle de S.t Isidore
10 Chaire
11 Deux Chaires, l'une sur l'autre
12 Entrées maintenant fermées des souterrains
13 Maître Autel
14 Porte communiquant avec la Sacristie
15 Sacristie
16 Chapelle de S.t Theodore, dite le Saint Office
17 Chœur du S.t Office
18 Magasins
19 Entrée principale au Palais

Italiano. Un grande motivo però per crederlo Italiano sta nella pianta, la quale, siccome in nota dicemmo, presenta chiaramente la ordinanza delle chiese latine. — La bellezza e l'unità di pensiero di essa pianta, ben distribuita, attestano il valore di lui. Giudicherebbesi, a primo vederne il disegno, che l'inventore fosse educato alle più severe dottrine della solidità e del buon gusto; ed ove si ponga mente alla regolarità, alle giuste proporzioni, all'utile impiego dello spazio, crederebbesi il sontuoso edifizio opera di miglior secolo, e d'ingegno non ottenebrato dalla nebbia che tutte avvolgeva le arti italiane intorno al mille. Noi omettiamo di dar qui le misure generali di questa Basilica, giacchè le tavole suppliranno a qualunque studio o ricerca.

FACCIATA PRINCIPALE.

Sembra che l'architetto, inventor della pianta, sia affatto diverso da quello che la facciata dispose, e che, come narrano alcuni cronacisti, avea assunto di erigerla per sì fatta maniera da vincere in magnificenza tutte le altre esistenti; in premio di che, dicono, chiedesse al veneto senato l'onor della statua. Ma, compiuto il lavoro, espresse aversi frapposti alcuni ostacoli che impedirono potesse condurlo con maggior nobiltà di quello ch'ei volgeva in pensiero; per la qual cosa la Repubblica negogli il simulacro, e volle in iscambio che, nell'angolo destro del maggior arco sopra la porta principale, venisse scolpito in bassorilievo nell'atto di mordersi un dito, come ad esprimere al viatore il di lui pentimento per la pronunziata parola. Codesto racconto forse è tratto da vecchie tradizioni, molte volte fallaci, giacchè nessuno storico sincrono ciò riferisce. — E tanto più sembra certo essere stato diverso l'architetto che innalzò questa fronte, se vero è, come vuolsi, che il musaico antico conservato tuttora nel catino sovrastante la prima porta esteriore al lato sinistro di chi guarda, lavoro del secolo XIV, presenti la fronte primitiva; e più lo conferma lo stile diverso in tutto dalla pianta, ch'è romano, quando in questo prospetto risulta bizantino, come dimostrò il Selvatico, per raffronti con altre chiese; cioè con quelle di santa Sofia a Costantinopoli, dell'antica di Navarino, di quella di Paraya-Lycodimo, all'oriente di Atene verso il monte Imetto, innalzata all'undecimo secolo, ed altre ancora; per cui conchiudesi diverso essere l'un architetto dall'altro, ed essere il prospetto di s. Marco la sola parte che si costrusse ad imitazione di santa Sofia.

E discorrendo appunto di questa fronte principale, (compartita in due ordini (come vedesi nella Tav. 1), diremo, che la ricchezza e sontuosità dei marmi, delle sculture e dei musaici; gli strafori, gli ornamenti e le statue che coronano i cinque pinacoli, ne'quali è diviso, e le tante preziosità ivi raccolte, rendono questo Tempio uno de' più cospicui monumenti non solo in Venezia, ma di tutta l'Italia. Chi poi si trasportasse col pensiero al secolo del suo innalzamento, e si figurasse tutti que' molti intagli, que' tabernacoli e quelle aguglie messe ad oro, come allora vedevansi, e come lo attesta il dipinto di *Gentile Bellini*, sprimente la Processione della Croce Santissima intorno alla piazza (1), oltre che farsi un'idea alquanto più splendida della nostra Basilica, avrebbe con che argomentare sulla ricchezza dei Veneziani in quel secolo, qual fosse la loro pietà, e quanta la loro magnificenza.

L'ordine superiore porta nei cinque comparti quattro musaici, e quello di mezzo è aperto ad un immenso lunettone, che spande il lume principale entro il Tempio. Codesti musaici furono lavorati coi cartoni di *Maffeo Verona*, scolare e genero di *Alvise Dal Friso*, ed imitatore spiritoso del gran *Paolo*, forse troppo libero, morto nel 1612. Figurano la Deposizione della Croce, la Discesa del Redentore al limbo; la sua Resurrezione e l'Ascensione di lui al cielo. Secondo lo Zanetti si lavorarono da quel maestro *Cajetanus*, che lasciò il proprio nome e l'anno 1617 sulla estremità del sepolcro di Cristo; e da questa epoca si rileva, che all'artista costarono almeno sei anni di lavoro, supposto che il *Verona* abbia compiuti i cartoni negli estremi mesi di vita (2). Sotto all'ultimo indicato musaico, e precisamente ove negli altri archi si apre una finestra, vedesi invece la figura del vescovo san Nicolao, condotta pure a musaico, e recante il nome dell'artefice *Ettore Locatelli*. — I sei campanili, che dividono gli archi, sorretti sono da quattro colonne isolate, ed entro a questi si ergono le statue degli Evangelisti, della Vergine e dell'Angelo che l'annunzia Madre di Dio. — L'arco massimo sopra la finestra porta nel mezzo a un campo azzurro seminato di stelle, un leone di bronzo, alcuni anni or sono lavorato dal vivente scultore *Gaetano Ferrari*.

Sporge dal descritto l'ordine sottoposto, e regge un terrazzo atto ad accogliere numeroso popolo all'occasione di qualche festa solennizzata nella gran piazza, che si estende dinanzi. È bello vedere appunto in siffatte festività questa mole maestosa, dar luogo al fiore de' cittadini; e il vivo degli atti, e lo splendor delle tinte dei panni, far contrasto colle scolte imagini e coi musaici splendidissimi; scena atta ad accendere l'estro del pittor vedutista, come l'accese ai Canaletti, ai Guardi, ai Borsato da produr poi quelle tavole celebratissime che si acquistano a peso di molto oro dallo straniero.

Le molte e ricche colonne di porfido, di verde antico, di cipollino, di pario, sovrapposte le une alle altre, e di cui si adorna quest'ordine, reggono cinque absidi, ognuno de' quali porta un musaico. Il primo alla sinistra dell'osservatore mostra il prospetto di questo medesimo Tempio eretto per collocarvi il corpo di san Marco, il quale si vede in esso solennemente recato, come dice l'iscrizione; ed è il solo esterno di antico lavoro, vedendosi dipinto nella menzionata tela del Bellini (3): il secondo offre il corpo di san Marco, a cui s'inchinano i veneti magistrati, lavoro insigne del tedesco *Leopoldo Del Pozzo*, condotto sui cartoni di *Sebastiano Rizzi*, bellunese, discepolo dei *Cervelli*, e compositore giudizioso e felice, morto nel 1734: il terzo presenta il supremo di delle sentenze, opera di *Liberio Salandri*, eseguita nel 1832 sui cartoni di *Lattanzio Querena*, in sostituzione a quella deperita, che sui disegni di *Antonio Zanchi* condotto aveva *Pietro Spagna* al principio del secolo scorso. Esprimono gli altri due Bono e Rustico che trasportano furtivamente la sacra salma dell'Evangelista dalla sua chiesa in Alessandria alla loro nave, e la festiva accoglienza fatta da' Veneziani a quelle venerande reliquie; lavoro, forse, di *Domenico Caenazzo* e di *Pietro Scutarini*, sui cartoni di *Pietro Vecchia*. — Chi volesse descrivere le copiose sculture di cui si adorna questo prospetto, non finirebbe sì tosto. Da esse il critico avrebbe argomento a provare che tra noi fioriva la scultura nel medesimo secolo, come dicono Temanza e il lodato Moschini. È vero che alcune vennero recate da lidi lontani, e qui poste quali monumenti di vittoria, ed altre da Altino e dalla vicina Torcello, opere appartenenti all'epoca romana; ma la maggior parte sono contemporanee alla progressiva costruzione di questo Tempio. Quindi si veggono gli eroi della religione e quelli del gentilesimo misti in istrana comunanza, da taluno con ingegnoso ragionamento supposti allegorie; come le imprese del favoloso figliuolo di Alcmena che qui si veggono, da altri furono credute emblemi allusivi alla forza della Repubblica; ed altre sculture, altre allegorie. Ma ben dice il chiar. Cicognara nella *Storia della Scultura*, che codeste opere furono unicamente qui collocate per interrompere il nudo muro della facciata, acciocchè splendesse l'arte dovunque e la magnificenza. Era santo costume in quella età, raccogliere ogni cosa per lavoro prezioso, e disporla affinchè non perisse, ove il decoro de' nuovi monumenti poteva guarentirne la conservazione; e così veggiamo operato sovra la porta prima, entrando a sinistra nel Tempio, ove alcune sculture sono distribuite sull'architrave, le quali aveano appartenuto ad altri edifizii, e ricordano lo stile delle quattro colonne del presbiterio, il che non iscorgesi sull'ingresso alla destra decorato in diversa maniera. — Anche l'interno in più luoghi presta argomento alla medesima osservazione. — Ma tra gli ornamenti più preziosi, e nel medesimo tempo i più storici, che offre questo principale prospetto, si notano i quattro cavalli di bronzo spediti alla patria, nel 1205, da Marino Zeno, e già salvati dal gran Dandolo nella presa di Costantinopoli. Molti chiari intelletti applicaronsi ad illustrarli, ma rimangono ancora assai dubbiezze intorno il tempo in cui vennero fusi. Taluni opinano siano dessi un voto del popolo romano in occasione di una vittoria riportata sui Parti sotto l'imperio di Nerone, e vogliono che fossero aggiogati alla quadriga del Sole. Cicognara però crede che codesta opinione possa essere invalsa per tradizione egualmente che per conghiettura, e confondendosi l'un modo coll'altro, siasi ricevuta come la più comune. Si riporta nell'opera del Bellori, *Veteris arcus Augustorum*, una medaglia, ove si veggono sovrapposti quattro cavalli ad un arco di trionfo, atteggiati nella precisa maniera di quelli che furono trasportati a Venezia; e così altra simile medaglia pubblicò, come da lui posseduta, lo Zanetti, in fronte all'illustrazione di questi cavalli, nella sua opera *Delle antiche Statue greche e romane, nell'antisala della biblioteca di san Marco*.

Presenta la prima, intorno alla testa dell'imperatore, questa inscrizione: *Nero Claudius Caes. Aug. Germ. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, e nel rovescio l'arco di Nerone posto per una vittoria riportata da Corbulone sui Parti. La seconda, intorno al capo del medesimo imperatore, ha scritto: *Nero Claudius Caesar Aug. Germ. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, e nel rovescio si vede un arco che ha molta somiglianza al precedente, ma che per qualche varietà nelle parti può credersi alterato dall'arbitrio dell'incisore. — Se osservansi poi i cavalli, facilmente si scorge che i getti riescirono imperfetti, per cui convenne che l'artefice li ristaurasse con tasselli evidentissimi e numerosi, cosa che conferma il supposto, essersi essi lavorati sotto l'imperio di Nerone, giacchè sembra allora abbisognasse in Roma l'arte del fondere di singolar protezione, avendo egli chiamato dall'Alvernia il famoso Zenodoro acciocchè fondesse la sua statua colossale in bronzo per la casa aurea. Non è maraviglia dunque se tornavano imperfetti gli altri getti operati in quel tempo per mano di artisti inferiori. — L'essere poi questi cavalli di tutto rame e coperti d'oro, sembra più proprio di quell'età e di quel fasto, che di qualunque altro tempo, e particolarmente dovendosi erigere un monumento a Nerone, che avea nel suo palazzo appartamenti su perni mobili volgentisi a diversi punti del sole, e irrorati da fontane di acque odorose, non poteva ciò farsi abbastanza degnamente che con simulacri, i quali sembrassero d'oro. Se poi si prenda ad esaminare le forme e le usanze, vi si riscontrano appunto quelle che allora furono espresse in altri monumenti, il che dalle medaglie può chiarirsi, e specialmente dalla particolarità non omessa allora dei crini tagliati. In fine Svetonio e Plinio ci assicurano della propensione di Nerone pei bronzi, non sapendo egli rinunciare al piacere di aver sempre seco il bronzo di una Amazzone di cui molto si dilettava. Egli è certo che ove le tradizioni non danno argomenti invincibili, è d'uopo tenersi alle conghietture, e perciò, sulla scorta del lodato Cicognara, abbiamo esposto tutte quelle che possono avvalorare opinione siffatta. — Il Mustoxidi però li reputa lavoro greco dell'isola di Chio e portati a Costantinopoli nel quinto secolo per ordine di Teodosio che ne ornò l'Ippodromo. Cicognara, in quella vece, li dice forse posti colà fino dal tempo in cui venne trasferita in Oriente la sede imperiale, e questi medesimi poi, sempre frutto della vittoria, furono mossi più di una volta per l'ingrandimento delle nazioni. Così vennero recati a Venezia alla caduta del greco imperio; così abbandonarono la città nostra allorquando ebbe fine tanto gloriosa repubblica, e così rividero di nuovo questo patrio cielo al volgersi della napoleonica sorte.

FACCIATA VERSO S. BASSO.

La parte laterale verso S. Basso è compartita egualmente in archivolti, ed ornata di centoventiquattro colonne di marmi orientali e di piccoli musaici, sprimenti le figure dei ss. Pietro, Marco ed Agostino. Ben più delle altre è ricca di

se. Le chroniques les plus anciennes n'ont pu nous dire si cet architecte était Grec ou Italien. Un grand argument pour croire qu'il était Italien, découle du plan lui-même, lequel, ainsi que nous l'avons dit dans une note, présente évidemment l'ordonnance des églises latines. Cependant la beauté et l'unité de pensée de son plan si bien distribué, témoignent du mérite de l'artiste. Il suffit d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur son dessin, pour se convaincre que cet architecte avait été initié aux plus sévères doctrines de la solidité et du goût; et si l'on observe ensuite la régularité, les proportions et l'emploi utile de l'espace, on juge que cet édifice pourrait appartenir à un autre siècle, et que c'est l'ouvrage d'un talent tout-à-fait hors-ligne et dégagé du brouillard qui enveloppait les arts italiens vers l'an mille de l'ère vulgaire. Nous nous dispensons de donner les mesures générales de cette Basilique, puisque les planches les reproduisent et peuvent suppléer à toute étude ou recherche

FAÇADE PRINCIPALE.

Il paraît que l'architecte du plan général n'est pas le même qui a donné le dessin de la façade. Les historiens nous disent que ce dernier ayant promis de surpasser en magnificence toutes les autres façades qui existaient dans le monde, exigeait pour prix de son œuvre les honneurs d'une statue: le travail achevé, il avoua que des obstacles imprévus l'avaient empéché d'accomplir son œuvre selon la grandeur de son projet: le gouvernement de la République lui refusa alors les honneurs qu'il avait demandés, et il ordonna que le portrait de cet architecte fût sculpté sur l'angle à droite de la grande arche de la porte principale. Il y est représenté se mordant le doigt, comme s'il voulait exprimer son repentir d'avoir été trop franc et trop naïf. Cette anecdote est peut-être tirée de vieilles traditions souvent erronées ou mensongères; puisque aucun historien contemporain n'en dit mot. Il paraît d'autant plus certain que c'est un autre architecte qui a élevé cette façade, s'il est vrai, comme on le prétend, que la mosaïque ancienne qui est encore conservée dans le bassin, surmontant la première porte extérieure à gauche de l'observateur, et qui est un travail du XIV^e siècle, présente la façade primitive. Ce qui confirme encore plus cette certitude c'est le style qui diffère totalement de celui du plan, qui est romain, tandis que celui de cette façade est bysantin. C'est ce qu'a démontré Selvatico par la confrontation avec le style d'autres Églises, à savoir, de celles de sainte Sophie, à Constantinople, de l'ancienne église de Navarin, de celle de Paraya-Lycodino à l'est d'Athènes, vers le mont Hymêthe, bâtie au XI^e siècle, et d'autres encore. Aussi, concluons-nous que les architectes sont plusieurs, et que dans saint Marc, la façade est la seule partie qui ait été construite en imitation de sainte Sophie.

Revenant à la façade principale de l'édifice divisée en deux ordres (voir la planche N. 1), nous dirons que le choix des marbres, des sculptures, des mosaïques, des dentelures, des ornements et des statues, qui couronnent les cinq pinacles, en font un des plus beaux monuments, non seulement de Venise, mais de toute l'Italie. Celui qui reporte en outre la pensée au siècle qui vit surgir cette Église, en songeant aux gravures, aux tabernacles, aux obélisques en or, tels qu'ils étaient alors, ainsi que le prouve le tableau de *Gentile Bellini* sur la procession de la très sainte Croix autour de la place (1); celui-là, disons-nous, aurait non seulement une idée splendide de notre Basilique; mais il pourrait encore comprendre quelles furent la dévotion, la richesse et la magnificence des Vénitiens pendant cette période.

L'ordre supérieur divisé en cinq pinacles, est orné de quatre mosaïques; dans celui du milieu est ouverte une immense croisée, qui éclaire le Temple presque entièrement. Ces mosaïques furent exécutées sur les dessins de *Maffeo Verona* élève et gendre de *Alvise Dal Friso*, imitateur spirituel, mais peut-être trop libre de notre grand *Paul*: il mourut en 1612. Ces mosaïques représentent: la Descente de la Croix, le Passage du Rédempteur par les limbes, sa Résurrection et son Ascension au ciel: ce fut maître *Cajetanus* qui, suivant Zanetti, exécuta ces travaux de mosaïques, car il y a écrit son nom et marqué l'année 1617 vers l'extrémité du tombeau du Christ. Cette époque nous révèle que l'artiste y travailla au moins six ans, en supposant que *Verona* ait achevé ses cartons dans les derniers mois de sa vie (2). Au dessous de la dernière mosaïque, et précisément là où l'on voit une croisée, il y a la figure de l'évêque saint Nicolas, et au bas on lit le nom de l'artiste *Hector Locatelli*. — Les six clochers qui séparent les arches sont soutenus par quatre colonnes isolées, et dans leur espace il y a les statues des Évangélistes, de la Vierge et de l'Ange, qui la salue mère de Dieu. — La grande arche sur la croisée est peinte au milieu en bleu de ciel parsemé d'étoiles, avec un lion de bronze, exécuté, il y a quelques années, par le sculpteur vivant *Caïetan Ferrari*.

Le second ordre soutient une terrasse, où se réunit le peuple pour assister aux fêtes solennelles, qui ont lieu sur la grande place adjacente. Il est beau de voir dans ces grandes fêtes une foule de citoyens planer sur ce monument et produire des contrastes merveilleux d'éclat de teintes des vêtements et de mouvements des personnes vivantes avec les images sculptées, les statues et les figures si brillantes des mosaïques.

De riches colonnes de porphyre, de vert antique, de cipollino et de marbre de Paros, superposées les unes aux autres, décorent cet ordre et supportent cinq archivoltes, dont chacune contient une mosaïque. La première à gauche de l'observateur reproduit la perspective (de ce même Temple) élevé pour y placer le corps de saint Marc, qu'on y voit apporté solemnellement, ainsi que le dit l'inscription; et celle-ci est la seule dont le travail soit ancien: car on le trouve dans le tableau déjà cité de Bellini (3). La seconde offre le corps de saint Marc, adoré par les magistrats vénitiens: ce beau travail fut exécuté par l'allemand *Léopold Del Pozzo*, sur les cartons de *Sébastien Rizzi* de Bellune, disciple de *Cervelli*, compositeur de mérite, mort en 1734, la troisième représente le Jugement universel. C'est l'œuvre de *Liborius Salandri*, exécutee en 1832, sur les cartons de *Lactance Querena*, en substitution de celle qui était perdue, et que *Pierre Spagna* avait faite, au commencement du dernier siècle, sur les dessins d'*Antoine Zanchi*. Les autres deux mosaïques représentent Bon et Rustique, qui transportent secrètement de l'église d'Alexandrie, sur leur vaisseau, la dépouille mortelle de l'Évangéliste, et l'accueil grandiose que les Vénitiens firent à ces saintes et vénérables reliques. Ces mosaïques ont peut-être été exécutées par *Dominique Caenazzo* et par *Pierre Scutarini* sur les cartons de *Pierre Vecchia*. — Si on voulait décrire toutes les sculptures qui ornent cette façade, on n'en finirait pas de sitôt, et le critique pourrait avoir des preuves que dans le même siècle florissait chez nous la sculpture, ainsi que le soutiennent avec raison Temanza et le chanoine Moschini. Il est vrai que plusieurs de ces œuvres de sculpture nous vinrent des plages lointaines, comme des trophées de victoires; et d'autres d'Altino et de la voisine Torcello, qui étaient des œuvres appartenant à l'époque romaine; mais la plus grande partie sont contemporaines de la construction de ce Temple. On voit en outre les héros de la religion et ceux du paganisme confondus ensemble par une étrange communauté, et comme pour exprimer, selon certains auteurs, des allégories cachées; ainsi les travaux fabuleux du fils de Alcmène seraient des emblêmes, faisant allusion à la force de la République, tandis que d'autres sculptures cacheraient d'autres allégories. Mais M.^r Cicognara observe avec raison, dans son *Histoire de la Sculpture*, que ces ouvrages furent uniquement placés pour couvrir la nudité des murs de la façade, et pour la splendeur et la magnificence de l'art. C'était à cette époque une pieuse coutume de recueillir tout objet précieux et de le déposer dans les monuments publics pour les préserver de la destruction, et orner en même temps les édifices: la preuve de ce que nous venons d'énoncer nous la trouvons en observant l'architrave à gauche de la première porte du temple, où on voit des sculptures appartenant à d'autres édifices, et qui rappèlent le style des quatre colonnes du presbytère: l'architrave de droite est décoré de toute autre manière. — Dans l'intérieur en plusieurs endroits, on distingue ce même genre de décoration. — Mais parmi les ornements plus précieux et plus historiques que présente cette façade principale, on remarque les quatre chevaux de bronze, envoyés à la patrie, en 1205, par Marin Zeno, et qui avaient été sauvés par le grand Dandolo, lors de la prise de Constantinople. Plusieurs écrivains voulurent illustrer ces chevaux; mais une grande incertitude nous reste toujours sur l'époque où ils ont été fondus. On a cru que ces chevaux exprimaient un *ex voto* du peuple romain à l'occasion d'une victoire obtenue contre les Parthes, sous l'empire de Néron, et on prétend qu'ils étaient attelés au quadrige du Soleil. Cicognara croit pourtant que cette opinion avait prévalu par le fait de la tradition et de la conjecture, et en confondant ensemble les deux motifs, on l'ait reçue comme la plus commune. On voit dans l'ouvrage de Bellori, *Veteris Arcus Augustorum*, une médaille avec quatre chevaux surmontant un arc de triomphe et gravés tout-à-fait dans la pose de ceux que furent transportés à Venise. M.^r Zanetti parle lui aussi d'une semblable médaille qu'il possède dans son ouvrage *De l'illustration des Statues greques et romaines, déposées dans les salles de la bibliothèque de saint Marc.*

La première médaille montre autour de la tête de l'empereur l'inscription suivante: *Nero Claudius Caes. Aug. Germ. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, et au revers, l'arc de Néron élevé après la victoire remportée par Corbulon contre les Parthes: sur la seconde médaille on lit, autour de la tête du même empereur: *Nero Claudius Caesar. Aug. Ger. P. M. Tr. P. Imp. P. P.*, et sur le revers on voit un arc qui a beaucoup de ressemblance avec le précédent, mais qui par le caprice du graveur a été altéré dans plusieurs parties. En observant les chevaux on est convaincu que le jet réussit imparfait, et qu'il a fallu y retoucher. — Cette hypothèse sur la décadence de l'art des fondeurs du temps de Néron nous est confirmée par l'histoire. On sait en effet que cet empereur appela de l'Auvergne le fameux Zénodores pour faire fondre sa statue colossale en bronze pour la maison dorée. — Il y a encore une autre circonstance, c'est que les chevaux sont encore recouverts d'or. En effet ce Néron qui avait des appartements qui tournaient sur des pivots mobiles pour faire face aux différents points du soleil, ce Néron qui se plaisait à des fontaines d'eau de senteur, ne pouvait agréer des symulacres en son honneur qui n'eussent au moins l'apparence de l'or. Que ces chevaux soient du temps dont nous parlons, cela est aussi prouvé par la coupe particulière des crins. Pline et Suétone nous assurent enfin que Néron aimait tant les bronzes, qu'il portait toujours avec lui celui d'une Amazone. Il est certain que là où les traditions ne nous fournissent pas d'arguments irréfutables, il faut s'en tenir aux conjectures; et c'est pour cela que nous les avons exposées avec M.^r Cicognara pour guide, et nous soutenons son opinion. Mustoxidi toutefois croit qu'ils sont un travail grec de l'île de Chio, et qu'on les a portés à Constantinople au cinquième siècle, par ordre de Théodose, qui en orna l'Hippodrôme. Cicognara, au lieu de cela, dit qu'il sont peut-être été placés dès la translocation de l'empire latin en Orient, et que ces chevaux, toujours à la suite des victoires, furent transportés d'un point à l'autre de l'Europe. C'est ainsi que Venise les posséda à la chute de l'empire grec; c'est ainsi qu'ils sortirent de notre ville quand mourut notre glorieuse République, pour suivre l'étoile de Napoléon premier, et c'est ainsi enfin qu'ils revinrent parmi nous le jour du renversement du premier empire francais.

FAÇADE VERS SAINT BASSO.

La partie latérale vers saint Basso est divisée aussi par des archivoltes et ornée de cent vingt quatre colonnes de marbres orientaux, avec des petites mosaïques qui représentent les figures des saints Pierre, Marc et Augustin; cette façade est

vecchie e preziose sculture, notandosi quella sulla porta, con la Nascita del Salvatore, lavoro del secolo XIII, e le altre sparse fra gl' interstizi degli archi, figuranti i quattro Evangelisti, san Cristoforo ed il Nazareno, oltre tanti altri puramente ornamentali, e che certo appartennero a più antichi edifizi. Ma la scultura che per la sua singolarità merita maggior attenzione è il basso rilievo di Cerere coi pini accesi fra mani, montata sur un carro tirato da draghi od ippogrifi volanti, in atto di cercare per ogni angolo della terra la propria figliuola Proserpina rapita da Pluto. La originalità di codesto monumento sta nei modi con cui venne scolpito, poichè la composizione è schiacciata in particolar simmetria da rendere più una idea delle produzioni degli antichi popoli italiani. Il Cicognara par la sospetti opera persiana, ma a torto, giacchè fra i Persiani ignorossi il mito di Cerere che esprime. È opera in quella vece de' bassi tempi romani, e quando la scultura era scaduta. — Questo lato della Basilica ottenne, non ha molto, largo ristauro.

FACCIATA VERSO LA PIAZZETTA.

Anche questo lato riceve ornamento da sessanta e più colonne di fini marmi, ed è tutto incrostato di verde antico, di africano, di pario, avendovi perfino il diaspro. La parte superiore è in tutto simile al descritto fianco, ma la sottoposta, e per la vicina fabbrica del Tesoro, e per la riforma a cui soggiacque allorquando si costrusse la cappella Zeno, presenta un misto di stili e di lavori fra loro discordi. Un' imagine del Sudario, quella della Vergine Madre e dei santi Cristoforo, Marco, Vito, ed un altro Vescovo, sono i soli musaici che qui si veggono. Il san Cristoforo venne lavorato coi cartoni di *Pietro Vecchia*, scolare del Padovanino, morto sul finire del secolo decimosettimo, e sotto il san Marco anticamente leggevasi il nome di un *Pietro* e l' anno 1482, come sotto l'altra di san Vito quello di un *Antonio:* ma nota il chiarissimo canonico Moschini, che a cagione dei medesimi ristauri non più esistono queste inscrizioni. — Ben si veggono scolpiti fra due puttini di marmo sotto il sedile, presso la porta del palazzo, i seguenti due versi che alla forma del carattere sembrano del secolo duodecimo:

L'OM PO FAR E DIE IN PENSAR
ELEGA QUELLO CHE LI PO INCONTRAR

Più verso il ducale Palazzo sorge la fabbrica del Tesoro, la cui esterna muraglia è pure incrostata di marmi pregiati, e nel cui angolo sporgente si vede collocato un gruppo di quattro figure in porfido, che si abbracciano insieme, e sul quale molto favoleggiarono gli scrittori. Venne qui portato da Acri nel secolo XIII.

ATRIO.

Ma entrando nell' atrio, che anticamente cingeva il Tempio anche dalla manca parte, come dalla destra, cioè prima della costruzione della cappella del Battisterio e di quella dello Zeno, vedesi questo coperto da musaici, la maggior parte lavoro dell' undecimo secolo. Lunga tornerebbe qui la descrizione di questi lavori, e basterà solo indicare i più celebrati, i quali portano il nome di chi li condusse. Diremo però, che nelle sei cupolette e in molta parte dell' atrio quegli antichi artefici lasciarono pruove non dubbie del loro avanzamento nell'arte. E, per verità, si scorge un continuo progredimento nell' ottimo, appunto in quel secolo in cui per tutta Italia stendevasi atra notte sulle arti del bello. Dalle molte e varie istorie qui figurate hassi poi argomento validissimo a combattere l'opinione del Lanzi (4), il quale asserisce che codesti lavoratori, seguendo l'arte ridotta a meccanismo, di niun passo facessero questa progredire, e rappresentassero sempre le medesime istorie della religione; ma, come dicemmo, oltre che scorgersi una lenta sì ma continua progressione nell' ottimo, dalle copiose istorie qui figurate tolte dall' antico e nuovo Testamento, si conosce ch'essi artefici non erano di sì limitato ingegno, che non sapessero effigiare qualunque fatto fosse loro proposto. Chi osserva con occhio indagatore e solerte le molte lor opere, trova questo progresso; e dal musaico locato sulla porta maggiore nell' interno del Tempio, creduto di greco lavoro dallo Zanetti (5), a quelli dell' atrio che descriviamo, condotti di poi, vedesi più scioltezza di modi, più regolarità di contorni, più vivezza di mosse, più studio di pieghe; e sebbene lo Zanetti stesso dica che furono fatti, *quasi sempre sullo stile medesimo semplicissimo e secco*, questa maniera di esprimersi da esso usata, mostra che allo studioso e acuto intelletto di lui non era sfuggito che in taluno di questi lavori scorgevasi una diversità in meglio, contro la ripetuta sentenza del Lanzi. Che se volessimo addurre a fronte del medesimo storico, avere i Greci ed i nostri qui rappresentato istorie moltissime di varia indole e forma, basterebbe il dire, che quegli artisti presero a soggetto dei loro pensieri ogni pagina del sacro Testo, e dalla creazione del mondo al diluvio, e da questa alla morte del Salvatore, tutto sfiorarono quel tesoro di antiche e veneratide memorie. — E per verità, in codesto atrio ti si affaccia alla vista e la Creazione dell' universo e dell' uomo; e Adamo che dà il nome agli animali ad esso soggetti; e la caduta di lui; ed il castigo che ne riceve. Poi gli olocausti di Abele e del fratello suo iniquo, e il delitto di Caino, e la maledizione di Dio che piomba sul di lui capo e lo fa vagante per la terra. Poi, nella cupoletta che segue, la seconda età del mondo, cioè il comando di Dio a Noè di fabbricar l'Arca, la entrata in essa, il Diluvio e le altre parti di questa istoria luttuosa. Indi nella terza continuano i fatti del Patriarca medesimo e la di lui ubbriachezza, e la maledizione che scaglia al figliuolo Canaam, e la sua morte. Poi la torre di Babilonia, la storia di Abramo, quella di Giuseppe e del Legislator d' Israello, le quali ultime occupano le rimanenti cupolette.

Ma a dire alcun che intorno a que' musaici lavorati sui cartoni de' più chiari maestri della scuola Veneziana, ne cade prima per ordine nominare la mezza figura di san Clemente sulla porta laterale a sinistra, condotta da *Valerio Zuccato* nel 1532, come scorgesi dalla epigrafe sottoposta, e poi quelle d' Isaia e della Vergine, entro la nicchia di fronte, compiute da un *Domenico Santi* nel 1566, secondo lo Stringa. Quindi, tacendo della imagine del Redentore fra due Arcangeli, a questa sovrapposta, perchè perduta, lavorata già da *Pietro Spagna*, e di alcun' altra di minor conto, quantunque fattura dei celebri Zuccato, ci ristringeremo ad indicare i seguenti musaici, riputati i migliori che vanti questo Tempio.

Primo viene il san Marco sulla porta principale che sul cartone di *Tiziano* condussero *Francesco* e *Valerio* fratelli *Zuccato* nel 1545, come dalla inscrizione si vede; la quale opera, sì per la diligenza con cui fu compiuta, e sì per la pronta mossa, intelligenza delle pieghe ed espressione vivissima, meritò in ogni tempo le lodi degli scrittori.

Opere dei medesimi fratelli *Zuccato* sono i grandiosi musaici che ornano tutto il recinto, ove sono comprese le porte maggiori. Quindi, sopra quella che mette nella piazza, vedesi il monumento del Salvatore, e più in alto la Crocifissione condotta da *Francesco* e *Valerio* nel 1549 coi cartoni del *Pordenone*, emulo del gran *Tiziano;* poi, alla destra entrando, la Resurrezione di Lazzaro, e a sinistra la Sepoltura della Vergine, ambedue opere tenute fra le classiche di que' valorosi, vedendosi con alto magistero imitate non solo le tinte, ma gli effetti delle carni, gli sbattimenti ed i giusti passaggi di luce e d'ombra. A queste tengono dietro, in merito, i quattro Evangelisti disposti negli angoli di sotto, e in que' sovrapposti gli otto Profeti, e gli Angeli e i Dottori sparsi nel fregio ornato con ogni maniera di foglie e frutta, che invitano la mano a spiccarle, tanto imitano la natura!

Nell' altissimo vôlto appare il Figliuolo di Dio fra le nubi con la Madre Vergine, il Battista, due Cherubi e due Angeli con gigli in mano, adoranti la croce cinta da varii simboli della passione, e i primi Parenti al piede di quella, ad indicare che pel loro peccato il Nazareno sofferse ignominiosissima morte. — Crede lo Zanetti (6) essere questi gli ultimi lavori del già vecchio *Bartolommeo Bozza*, eseguiti coi cartoni di *Jacopo Tintoretto.*

E sono pure invenzioni del medesimo *Tintoretto*, e parte di *Antonio Vassilachi*, detto l' *Aliense*, morto nel 1629, eseguite in musaico dallo stesso *Bozza*, gli Apostoli e gli Angioli coi gigli in mano da ambe le parti della croce. Ma *Giannantonio Marini*, discepolo del prefato *Bozza*, coi cartoni di *Maffeo Verona*, lavorò, al lato sinistro di chi entra, sotto le indicate figure, la Condanna dell' estremo giorno, e più sotto in un angolo presso la finestra, Giuda sospeso al ramo funesto; e nell' altro il ricco Epulone; come eseguì pure all' opposta parte, ma coi disegni di *Domenico Tintoretto*, gli Eletti invitati da Cristo, e più sotto, presso la finestra, il buon Ladrone con la croce, la Vergine Madre col Bimbo in collo, ed altra imagine di lei fra due Angeli. — Tutti i descritti musaici si veggono anche dalla nave maggior della chiesa, perchè sovrapposti al ballatoio che la circuisce. — Altri musaici nell' atrio stesso sono quasi perduti, opere di *Giovanni de Mio* e di altri.

Ma inoltrando alla manca, attira lo sguardo dell' attonito spettatore, confuso in tante storie e figure, il musaico sprimente il Giudizio di Salomone locato sopra il monumento del doge Bartolommeo Gradenigo. Venne questo compiuto, secondo la epigrafe, da *Vincenzo Bianchini* l' anno 1538, lodatissimo per lavoro e disegno. Il Boschini lo crede condotto coi cartoni di *Giuseppe Salviati;* ma lo Zanetti, con più critica, avvisa che ne sia stato autore *Jacopo Sansovino*, siccome quegli al quale vennero dalla Repubblica commessi parecchi disegni, e non veggendone alcuno rammentato dagli scrittori, questa invenzione a lui attribuisce. Ei quindi trovava in essa, maniera analoga a quella usata nelle di lui statue, e noi, per verità, concordiamo nella opinione. — Vasari, nella Vita di Tiziano, dice di queste opere, che sono tanto *belle*, che coi colori non si potrebbe *in verità fare altrimenti.*

Seguendo il giro dell' atrio, riscontransi altri musaici di moderno lavoro condotti sui cartoni di *Pietro Vecchia.* Tali sono que' che figurano Giuseppe che spiega i sogni a Faraone; Faraone sommerso; la Colonna di fuoco, e Moisè che rende grazie al Signore per averlo liberato dalla schiavitù dell' Egitto. Ma fra le molte imagini di Santi e Profeti che trovansi nelle vôlte e nelle pareti di questo braccio dell' atrio, le due migliori sono il san Cristoforo e la santa Caterina, quella condotta da *Francesco Zuccato*, questa dal di lui fratello *Valerio*, ambe sui cartoni del grande *Tiziano.*

Oltre la copia e la preziosità dei musaici descritti che abbelliscono gli atrii, si decorano questi di altre preziosità non meno cospicue. Sono esse le molte colonne di marmi orientali impiegate a sorreggere le vôlte e le porte, ovverossia semplicemente addossate alle muraglie senza prestare uffizio alcuno, quasi a inutile lusso, e come avvertissero lo spettatore fin dal suo giunger nel Tempio, che nella costruzione di esso la munificente Repubblica profuse a larga mano i marmi e le sculture, onde adempire pienamente a quanto nel decreto di fabbrica aveva ordinato. Poi alquanti monumenti di esimio lavoro, secondo il secolo che vennero sculti, eretti ad onorar la virtù od il valore di uomini illustri, compiono la decorazione.

Il primo di questi monumenti si erige alla memoria del doge Vitale Faliero, morto l' anno 1096, e dalla lunga inscrizione scolpita si vede come egli fosse stato principe probo, insigne per onesti costumi, celebre pei titoli, di buon cuore, dispensator di ogni grazia, terror dei nemici e amato dal suo popolo. Il lavoro è rozzo, ma di qualche pregio, avuto riguardo al tempo in cui fu eseguito. — Il secondo chiude le ceneri della dogaressa Felice Michel, passata a vita migliore nel 1111. L' elogio che vi si legge, in versi elegiaci, la celebra come amante di Dio e del povero, onesta e graziosa, abborritrice del lusso e delle pompe, pietosa, e in fine obbediente ai divini voleri. Sebbene somigli questo lavoro all' altro indicato, pure fu scolpito da dotta mano, come opina a ragione il chiar. can. Moschini. — Il doge Bartolommeo Gradenigo, defunto nel 1342, riposa nel terzo sarcofago, opera non ispregievole. Sono scolpite sul dinanzi dell' urna cinque figurine rappresentanti la Madre Vergine sedente in trono, e dai lati li santi Marco e Bartolommeo e l' Annunziata. I versi esametri che si leggono onorano il Gradenigo per rettitudine, per indole

enrichie de plusieurs vieilles et précieuses sculptures; on y remarque celle de la porte qui représente la Nativité du Sauveur, travail du XIII siècle, et les autres placées dans les interstices des cintres, c'est à dire celles des quatre Évangélistes, de saint Christophe et du Nazaréen et plusieurs autres qui y sont pour le seul titre d'ornementation, et qui ont appartenu à plus anciens édifices. Mais la sculpture, qui pour sa singularité, mérite la plus grande attention, c'est le bas-relief de Cérès avec des branches de sapin allumées dans ses mains, montée sur un char tiré par des dragons volants et au moment de visiter chaque coin de la terre, pour retrouver sa fille Proserpine enlevée par Pluton. L'originalité de ce monument apparaît par la manière avec laquelle il a été sculpté, car la composition est écrasée par une symétrie telle, qu'elle réveille l'idée des productions de ce genre appartenant aux peuples anciens de l'Italie. Cicognara semble soupçonner que ce soit une œuvre persane: mais c'est à tort, car les Persans n'ont pas connu le mythe de Cérès, que ce monument exprime. C'est, au lieu de cela, une œuvre des bas-temps romains, et de l'époque où la sculpture était déchue. — Ce côté de la Basilique il n'y a pas long temps vient de recevoir une large restauration.

FAÇADE VERS LA PETITE PLACE

Ce côte est aussi orné d'environ soixante colonnes de marbre très-fin; il est incrusté également de vert antique, d'africain, de marbre de Paros et de jaspe. La partie supérieure est tout-à-fait semblable à celle que nous avons déjà décrite; mais la partie inférieure à cause de la bâtisse du trésor et de certaines restaurations exécutées à l'époque où fut bâtie la chapelle Zeno, offre un mélange de style et de travail en désaccord entre eux: quant aux travaux en mosaïques, on y remarque l'image du saint Suaire avec celle de la Vierge Mère, saint Christophe, saint Marc, saint Vitus et un autre Évêque. Ce saint Christophe fut exécuté sur les cartons de *Pierre Vecchia*, élève du *Padovanino*, mort vers la fin du dixseptième siècle: sous saint Marc anciennement on lisait le nom d'un *Pierre* et l'an 1482, comme sous saint Vitus celui d'un *Antoine*: ces inscriptions n'existent plus par le fait des restaurations: on lit seulement entre les deux enfants qui soutiennent le siége de saint Marc, près de la porte du palais, les deux vers ci-après qui, par l'écriture, semblent appartenir au douxième siècle:

« L'OM PO FAR E DIE IN PENSAR	L'HOMME PEUT FAIRE, ET DIRE ET PENSER,
ELEGA QUELLO CHE LI PO INCONTRAR. »	QU'IL CHOISISSE CE QUI LUI PEUT MIEUX ALLER.

Près du palais des Doges, il y a l'hôtel du Trésor dont le mur extérieur est aussi incrusté de marbres précieux: sur l'angle saillant, on y voit un groupe de quatre figures en porphyre, qui s'embrassent entre elles; les archéologues mirent en avant plusieurs fables sur ce groupe, et il est très vraisemblable qu'il nous vint de Saint-Jean d'Acre au treizième siècle.

VESTIBULE.

Ce vestibule était continu et formait comme une enceinte avant la construction des fonts baptismaux et de la chapelle Zeno. Il est tout couvert de mosaiques du onzième siècle. Ce serait trop long et difficile si nous voulions faire la description de tous ces ouvrages; il nous suffira d'indiquer les principaux et qui portent le nom des artistes qui les ont exécutés. Nous dirons cependant que les artistes anciens des six petites coupoles et du vestibule nous laissèrent des traces du progrès de l'art dans ces ouvrages, progrès d'autant plus extraordinaire dans un siècle aussi plein de ténebres et de misères pour toute l'Italie. Par la reproduction des faits historiques dans ces mosaïques, nous avons un argument très solide pour combattre l'opinion de Lanzi (4) qui soutient que ces ouvriers, ayant réduit l'art à un simple travail mécanique, n'étaient capables d'aucun progrès, et qu'ils ne représentaient toujours que les mêmes histoires de la religion. Or, comme nous l'avons dit, la quantité d'histoires figurées, tirées de l'ancien et du nouveau Testament, nous révèle que ces ouvriers n'étaient pas d'un talent si borné, pour n'être pas à même de représenter tout fait qui leur fût proposé. Celui qui observe avec un œil intelligent et scrutateur, aperçoit ce progrès dans leurs ouvrages de la mosaïque placée sur la grande porte du Temple, que M.r Zanetti (5) croit être un travail grec: et par les mosaïques du vestibule, on remarque, nous le répétons, ce progrès de la régularité des contours, de la vivacité des mouvements, du dégagement des manières, et de l'étude des draperies; et quoique M.r Zanetti lui même prétende que le style des ouvriers mosaïstes était toujours le même, c'est à dire très simple et sec, il y a de quoi se convaincre que l'opinion de cet écrivain était contraire à celle de Lanzi, et qu'il aurait dû avouer un progrès continu chez ces ouvriers. Les mosaïstes choisissaient les sujets de leurs ouvrages dans les pages du texte sacré, depuis la Création du monde jusqu'au Déluge et à la mort du Sauveur; chaque page de ce trésor de mémoires anciennes et vénérables fut éffleurée et reproduite par eux. Et en effet dans ce vestibule, on voit la création de l'homme et de l'univers, Adam qui donne un nom à tout les animaux, puis sa chûte et son châtiment; suivent les sacrifices d'Abel et de son frère méchant; le fratricide de Caïn; la malédiction de Dieu sur la tête proscrite de Caïn. Sur la petite coupole, on remarque l'autre âge du mond, c'est à dire le commandement de Dieu à Noé de construire l'arche et d'y entrer avec sa famille et les animaux, le Déluge et les autres parties de cette désolante histoire. Le troisième âge représente les faits du patriarche Noé, son ivresse, la malédiction qu'il lança sur Canaam, et sa mort. On voit ensuite la tour de Babel et l'histoire d'Abraham, de Joseph, et de Moïse qui sont toutes tracées sur les petites coupoles.

Mais avant de parler de ces mosaiques exécutées sur les cartons des maîtres les plus renommés de l'école vénitienne, il est nécessaire de procéder avec ordre et de parler 1.° d'un saint Clément en demi-figure, placé sur la porte à gauche, exécuté par *Valerio Zuccato*, en 1532; 2.° de celles d'Isaac et de la Vierge, placées dans la niche de front, faites, suivant Stringa par *Dominique Santi*, en 1566. Nous ne parlerons pas du Rédempteur, au milieu de deux Archanges, mosaïque presque perdue; de celles de peu de valeur, bien qu'exécutées par les célèbres *Zuccato*; nous nous bornerons à indiquer les mosaïques suivantes que l'on juge les meilleures de ce Temple:

Sur la porte principale, on voit la figure de saint Marc, exécutée, d'après le dessin du *Titien*, par *François* et *Valère* frères *Zuccato*, en 1545. Tous les écrivains anciens et modernes ont loué cet ouvrage pour le fini de l'expression, la liberté des mouvements, et l'intelligence de la draperie.

Ces mêmes frères *Zuccato* entreprirent et achevèrent ces grandioses mosaïques, qui ornent toute l'enceinte sur laquelle s'ouvrent les grandes portes du temple: au dessus de celle qui donne sur la place, on admire un Sauveur, et plus haut son supplice sur la croix: *François* et *Valère*, maîtres mosaïstes, accomplirent l'ouvrage, en 1549, d'après les dessins du *Pordenone*, l'émule du *Titien*. A droite, en entrant par cette grande porte, on remarque la résurrection de Lazare, et à gauche, l'inhumation de la Vierge: ces deux mosaïques, d'une grande valeur artistique, sont jugées comme classiques, non seulement pour l'imitation des teintes, la vivacité des couleurs, mais encore pour les effets des chairs et pour l'exacte transition de l'ombre à la lumière. Après celles-ci et par ordre de mérite, viennent les autres figures des Évangélistes, des Docteurs, des Anges, et des Prophètes, placées sur les angles supérieurs et inférieurs; il y a dans les bordures de ces mosaïques des ornements de feuilles et de fruits imités avec un si grand naturel, qu'on pourrait tendre la main pour les cueillir.

Sur le fond de l'arceau très élevé, apparait au milieu des nuages le Fils de Dieu, avec la Vierge Mère, deux Chérubins et deux Anges qui, ayant des lys à la main, adorent la croix entourée d'autres emblèmes de la passion. Au pied de cette croix, on voit Adam et Éve, comme pour indiquer que la mort ignominieuse du Christ fut une conséquence de leur péché. M.r Zanetti (6) croit que ces travaux, dessinés par *Jacques Tintoret*, furent les dernières œuvres de *Barthélemy Bozza* déjà vieux.

Appartiennent au même *Tintoret* et à *Antoine Vassilachi*, dit l'*Aliense*, mort en 1629, les dessins des mosaïques exécutées par le même *Bozza* et qui représentent les Apôtres, et les Anges avec des lys à la main, des deux côtés de la croix.

À gauche en entrant, au dessous de ces figures, *Jean Antoine Marini*, disciple de *Bozza*, avec les cartons de *Maphée Verona*, acheva la mosaïque du Jugement dernier, et plus loin, vers les angles de la croisée, les autres mosaïques représentant Judas suspendu à la branche fatale, et le riche Épulon: du côté opposé, le même mosaïste, d'après le dessin de *Dominique Tintoret*, fit les figures des Élus bénis par le Christ, du bon Larron avec la croix, de la Vierge avec l'enfant Jésus entre les bras, et des Anges qui entourent d'autres images de Notre-Dame.

On aperçoit de la grande nef de l'église ces mosaïques, qui sont placées au dessus de la balustrade qui lui sert d'enceinte. — Les mosaïques du vestibule, exécutées par *Jean de Mio* et d'autres, sont aujourd'hui perdues.

Mais en avançant à gauche, le regard confus parmi tant d'histoires et de mosaïques, est attiré par celle du Jugement de Salomon placée sur le monument du doge Barthélemy Gradenigo. Ce fut *Vincent Bianchini* le maître mosaïste qui accomplit le travail, en 1538, sur le dessin de *Joseph Salviati*, au dire de Boschini, et de *Jacques Sansovino*, suivant Zanetti, qui trouve de l'analogie entre les manières de ses statues, avec celles des dessins de cette mosaïque; l'opinion de Zanetti est aussi la notre. Vasari, dans la vie du Titien, dit que ces ouvrages sont si beaux qu'on ne les pourrait mieux faire d'après nature.

Faisant le tour du vestibule, on remarque d'autres mosaïques d'exécution moderne d'apres les dessins de *Pierre Vecchia*. Celles-ci représentent Joseph expliquant les songes de Pharaon, ce même roi submergé dans les flots, la Colonne de feu et Moïse, qui rend grâces à Dieu pour avoir délivré son peuple de l'esclavage des Égyptiens; mais, parmi les images de Saints et de Prophètes qu'on voit sur les voûtes et les parois de cette partie du vestibule, les meilleures sont un saint Christophe et une sainte Catherine, la première travaillée par *François Zuccato*, la seconde par son frère *Valère*, toutes les deux sur les cartons du *Titien*.

Ces vestibules ornés aussi de belles mosaïques, sont enrichis egalement de colonnes de marbre oriental, employées au soutien des voûtes, des portes, ou posées simplement contre les parois comme des symboles du luxe et de la grandeur qui avaient présidé à la construction d'une Basilique exécutée par décret du gouvernement républicain de Venise. D'autres monuments d'un genre différent ont été élevés dans le vestibule; ce sont les tombeaux qui renferment les restes des hommes illustres jadis célèbres et utiles à la patrie par leur valeur, leur savoir et leurs vertus civiques.

Le premier monument fut construit, en 1096, à la mémoire du doge Vital Faliero, qui, selon l'épitaphe, fut chéri par le peuple à cause de ses mœurs, de sa bonté, de ses largesses et de ses exploits militaires contre le ennemis de la république. Le travail artistique de ce monument est grossier, mais il a un certain prix, eu égard à l'époque de sa construction. — Le second tombeau renferme les cendres de la dogesse Félicité Michel, décédée en 1111, et laquelle par une inscription en vers élégiaques sculpté sur le mausolée est célébrée comme une femme pieuse, charitable, honnête, ennemie du luxe et résignée à la volonté de Dieu: ce monument quoique semble aussi grossièr que l'autre, fut sculptée d'una main habile selon ce qu'en dise le chanoine Moschini.

Les restes du doge Barthélemy Gradenigo reposent dans le troisième sarcophage, élevé en 1342. Cet ouvrage a quelque valeur et on voit devant l'urne cinq petites figures sculptées, qui représentent la Notre-Dame assise sur un trône, ayant a ses côtés saint Marc, saint Barthélemy et l'Annonciation. Des vers examètres rappellent que Gradenigo fut bon, juste, et aima beaucoup sa patrie.

dolce, per patrio amore. Marin Morosini, doge, decesso nel 1253, dorme nella quarta urna, nel cui prospetto in doppio comparto, e in piccole ma tozze figure, sono scolte le imagini di Gesù Cristo fra gli Apostoli e di Maria fra dodici Angeli con turiboli in mano. Non è ricordato nella iscrizione se non il nome e l'anno del mortale passaggio di questo illustre. L'ultimo arco chiude le ceneri di Bartolommeo Ricovrati, eletto primicerio nel 1407, e quelle degli altri primicerii, canonici e cantori di questo Tempio.

Col ricordare il pavimento a varii comparti, contesto a minute pietre orientali di vario colore, diamo fine alla descrizione degli atrii, passando a quella della singolare Basilica.

PORTE DI BRONZO.

Prima di porre il piede nel Tempio giova richiamar l'attenzione del lettore sulle porte di bronzo interne ed esterne della Basilica, le quali, come nota il Cicognara nella Storia della Scultura (7), dimostrano antichissimo l'esercizio in Venezia dell'arte fusoria e dell'orafo. Reca la esterna, alla destra presso la maggiore, la seguente inscrizione:

MCCC. MAGISTER BERTVCCIVS AVRIFEX VENETVS ME FECIT;

e dalla medesima si può dedurre che anche le altre quattro esterne sieno opere qui lavorate. — Ma quelle di maggior conto, quelle, cioè, intorno alle quali alcuni scrittori rimasero indecisi se sieno opere greche, ovvero sulla imitazione delle greche lavorate in Venezia, sono le due interne nell'atrio, cioè quella di mezzo e l'altra a destra dello spettatore. Cicognara crede a ragione, che l'ultima, tutta di bronzo ed intarsiata di diversi metalli con figure e Santi greci, con iscrizioni pur greche, sia lavoro non dubbio di Costantinopoli: vuol quella di mezzo opera nostra condotta ad imitazione dell'altra. — Di fatti, quando si svolgano le antiche carte e memorie, e incontrisi la notizia che dallo spoglio della città di Costantino furono qui recate le porte di santa Sofia, può credersi che la minore appunto potesse essere una di quelle, adattata alla nostra Basilica. Che se si guardi con occhio artistico la porta di mezzo si riscontra invece un lavoro d'imitazione dell'altra, tanto nelle intarsiature d'argento, delle teste, cioè, e delle mani di ogni figura, come nell'opera in bronzo; e se pongasi mente alla inscrizione latina, al nome di chi la fece eseguire, così scritto:

LEO DE MOLINO HOC OPVS FIERI IVSSIT;

si avrà di che giudicarla opera veneziana; tanto più che questo Leone Molino era procurator di san Marco appunto nel 1112, come si ha da Marco Barbaro (8). In ognuna di queste porte poi sono effigiati moltissimi Santi dell'antica e nuova legge, quattro dei quali vennero incisi nella tavola VII, vol. I della *Storia* del Cicognara.

INTERNO DEL TEMPIO.

Anche all'uomo il più schivo e lontano dalle sacre cose e dai venerandi riti della cattolica religione, mette in cuore un tremito, un timore della Divinità lo aspetto di questo Tempio. Sente egli la distanza che passa fra il mortale e l'Eterno, e conosce che qui il Dio dell'Universo compiacquesi ricevere dalla creatura sua gli omaggi e l'incenso. Questo effetto si deve in gran parte a quella tinta generale che il tempo ha diffusa sulle ricche pareti, e sulla quantità degli oggetti; ma più forse si deve all'architettonica simmetria, che può dirsi singolare e lodata. Quindi ognun sente, entrando, la forza del sublime, di quel sentimento che, tutta occupando all'improvviso la mente, sollevala sopra la sfera dei comuni concetti, e tosto conosce aver qui l'arte raggiunto il suo nobile scopo.

Il Tempio è disposto a croce greca. Sei pilastroni ed altrettante maschie colonne, ornate di capitelli messi ad oro, dividono la nave maggiore dalle due laterali; e per tutta intorno la Chiesa gira un ambulacro che, nelle solenni funzioni, accoglie un popolo numeroso. Cinque grandi cupole s'innalzano maestosamente sopra una cornice di marmo, e sono pur esse disposte a croce. La interna struttura mette l'osservatore, in molta difficoltà di esaminare le preziose cose d'arte che qui sono a larga mano profuse; per cui ci siamo studiati di agevolare, il meglio possibile, le osservazioni nostre, colla scorta del Meschinello, dello Zanetti e del Moschini.

NAVE MAGGIORE.

Sulla porta adunque principale d'ingresso è collocato uno dei più antichi musaici di questo Tempio. Figura Cristo nel mezzo ed ai lati la Vergine e san Marco. Poi nell'arco massimo, sulla porta medesima, in cinque comparti, sono espresse alquante visioni dell'Apocalisse, lavorate l'anno 1570 da *Francesco Zuccato*, come rilevasi dalla inscrizione; ed altre figure di Santi condotte da *Arminio Zuccato*. Codesti lavori furono cagione che gli artisti venissero accusati dai loro emuli, per cui si chiamarono a giudizio Tiziano, Jacopo Pistoia, Andrea Schiavone, Paolo Veronese e Jacopo Tintoretto, i quali giudicarono in favore degli Zuccato (9). Non è ben certo chi avesse dato i cartoni per sì grandiose opere, e sembra che Tiziano ne facesse gli sbozzi, e che Orazio, di lui figliuolo, li mettesse a termine, per la vecchia età del padre.

Non parlando delle singole figure de' Santi che ornano i piccoli vôlti di questa nave, diremo, che nella prima cupola si veggono rappresentate, tra le sedici finestre aperte in essa, altrettante nazioni chiamate alla luce dell'Evangelio dai dodici Apostoli, i quali si veggono effigiati sopra le finestre medesime, in azione di ricevere il dono delle lingue dall'eterno Paraclito, che vedesi sulla sommità della cupola. Questi lavori sono dell'XI secolo.

Sotto l'ultimo arco, alla sinistra di chi mira, verso il centro del Tempio, sorge un altarino con la imagine del Crocifisso dipinta sulla tavola, coperta da un cristallo. La tradizione ricorda che da un capitello della piazza qui venne recata l'anno 1295, dopo che un empio la ferì di pugnale e spicciò vivo sangue dalla ferita. Argomenta bene il Meschinello, che il luogo ov'è posto l'altare, fuori al tutto di simmetria del Tempio, e il vederlo ornato con marmi preziosi, avvalora la credenza al prodigio (10). E per verità, vi si veggono impiegati il nero orientale, l'africano, il verde antico, il granito, il pentelico; e la palla che regge la croce nel culmine del cupolino è di agata corniolata di Oriente che, pel suo diametro di circa un piede, si tiene in gran pregio.

Ma tornando a'musaici, si offrono tosto alla vista quelli di cui si orna il gran vôlto, che segue la prima cupola. Ivi sono effigiate alcune azioni della vita del Nazareno. Quindi, incominciando a destra, appare il tradimento dell'iniquo Giuda; Cristo condannato a morte; la sua Crocifissione; l'Angelo che annunzia il dì di lui risorgimento; la discesa nel Limbo; l'apparizione del Salvatore alla Maddalena; e il suo mostrarsi nel Cenacolo a togliere l'incredulità di Tommaso. Ai lati esterni di questo medesimo vôltone *Bartolommeo Bozza*, coi cartoni del *Salviati*, lavorò le due grandiose figure di Davidde e d'Isaia, e sotto allo stesso vôlto, *Alvise Gaetano*, coi disegni di *Domenico Tintoretto*, nel 1590, come sta ivi notato, pose a compimento le opere che rappresentano li santi Castorio, Claudio, Nicostrato e Sinforiano. — Giobbe e Geremia, dall'altra parte dell'arco, furono condotti da *Giovanni Antonio Marini*; ed opere di *Lorenzo Ceccato*, condotte nel 1609, sono le altre figure di fronte alle prime descritte, sprimenti li santi Cosma e Damiano, Lecumone ed Ermolao.

La cupola massima si veste di antichi lavori. Tra ciascuna delle sedici finestre sono figurate altrettante Virtudi, e sopra i fori, Gesù Cristo in trono fra quattro Celesti si mostra alla Vergine e ai dodici Apostoli. Ne' peducci poi gli Evangelisti e i quattro fiumi dell'Eden, mostrano che la legge di Cristo, la mercè degli Apostoli, si diffuse per tutta la terra; musaici tutti lavorati nell'XI secolo. — Giova qui ricordare come codesta maggior cupola, minacciando ruina al tempo di Jacopo Sansovino, fu da lui con nuova invenzione salvata, come testimonia Francesco di lui figlio nella sua *Venezia illustrata* (11).

PRESBITERIO.

Divide il coro dal corpo principale del Tempio un parapetto di marmo, ornato di otto colonne, sulla cornice del quale posano quattordici statue pregiatissime, rappresentanti la Vergine, san Marco e i dodici Apostoli. Sono queste lavoro di *Jacobello* e di *Pietro-Paolo* figli di *Antonio dalle Masegne*, veneziani. Il Cicognara le loda per semplice e naturale mossa, per isceltezza di pieghe, per nobile espressione delle teste, e per variato carattere. Non occorre di qui esporre le molte inesattezze in cui caddero parecchi istorici, che parlarono di queste sculture, e come il Guasco riferisca aver esse appartenuto al monumento di Teodorico in Ravenna; e lo Stringa, avvalorando la provenienza da quella città, noti, che una famiglia di là venuta seco recolle, per cui venne chiamata *degli Apostoli*; giacchè codesti errori furono tolti dal lodato Cicognara nella *Storia della Scultura* (12); a noi qui basterà riportare l'epigrafe sculta sull'architrave, dalla quale si scorgono i nomi degli scultori, e l'anno in cui venne l'opera posta a compimento:

MCCCXCII. HOC OPVS ERECTVM FVIT TEMPORE EXCELSI DOMINI ANTONII
VENERIO DEI GRATIA DVCIS VENETIARVM AC NOBILIVM VIR. DOMIN. PETRI
CORNERIO ET MICHAELI STENO HONORABILIVM PROCVRATORVM PRAEFACTAE
ECCLESIAE BENEDICTAE BEATISSIMI MARCI EVANGELISTAE
JACOBELLVS, ET PETRVS PAVLVS FRATRES DE VENETIIS FECERVNT HOC OPVS.

Nel mezzo a queste statue s'innalza una gran croce d'argento, alta metri 2:35, recante l'imagine del Crocifisso, quella di san Marco, e negli angoli i quattro Evangelisti e i massimi Dottori della Chiesa latina. L'artista che condusse a termine questo lavoro lasciò quest'altra inscrizione:

MCCCXCII. FACTA FVIT AB NOBILIBVS PROCVRATORIBVS
PETRO CORNARIO ET MICHAELE STENO.
JACOBVS MAGISTRI MARCI BENATO DE VENETIIS FECIT.

Nell'angolo a sinistra, sotto il gran vôlto che gira sull'indicato parapetto, evvi san Pietro, eseguito da *Arminio Zuccato*, che vi lasciò il suo nome; e alla opposta parte vedesi san Paolo, lavoro dell'artefice greco *Grisogono*, che pur iscrisse il suo nome. Nel giro del vôltone, *Giannantonio Marini*, coi disegni di *Domenico Tintoretto*, eseguì, incominciando a sinistra, l'Annunziazione della Vergine; l'Adorazione dei Magi; la Presentazione al Tempio e il Battesimo di Gesù Cristo; e la Trasfigurazione: sotto all'altro vôlto che vien dappresso, sta il Salvatore fra due Angeli, e molti fregi di squisito lavoro.

Le parti laterali del coro sono ornate di sedili: opere finissime in tarsia, su cui veggonsi effigiati li santi Marco e Teodoro e le virtù teologali e cardinali, lavori attribuiti dall'erudito canonico Moschini (13) a *Sebastiano Schiavone*, converso del monistero di santa Elena; inducendolo a ciò credere la testimonianza del Sansovino, e le sigle che vi si veggono impresse. Vennero condotte a termine nel 1536, anno pur ivi annotato, e dice il Temanza (14) che furono dirette da Jacopo Sansovino.

Sopra le tarsie descritte risaltano due podii, uno per lato, il parapetto de' quali è ricco per bassi rilievi in bronzo, lavori lodatissimi di *Jacopo Sansovino*. Esprimono sei fatti della vita di s. Marco. Opere dello stesso sono pure i quattro Evangelisti in bronzo, che posano sul balaustro laterale dell'ara massima, mentre i quattro dottori che fanno seguito vennero modellati da *Girolamo Paliari* nel 1614, anno notato a piedi delle medesime statuette.

Marin Morosini doge, mort en 1253, est enseveli dans le quatrième mausolée, qui présente une double vue, et qui est orné par de petites figures sculptées d'une pauvre exécution, et représente Jésus Christ au milieu des Apôtres, et la Vierge environnée par douze Anges: l'inscription ne marque que le nom de Morosini et l'année de sa mort.

Le dernier et cinquième tombeau renferme les restes du primicier Barthélemy Ricovrati, et des autres primiciers, chanoines et chantres de la Basilique.

Tout en rappellant que le pavé du vestibule est en losanges de pierres orientales de différentes couleurs, nous n'allons pas plus loin dans la description de ces vestibules, et nous passons à celle de la Basilique.

PORTE EN BRONZE.

Avant de mettre le pied dans le Temple, on doit remarquer ses portes en bronze internes et externes de la Basilique qui selon Cicognara, Histoire de la Sculpture (7) font foi de l'ancienne célébrité des Vénitiens dans l'art des fondeurs et des orfèvres. On lit à droite de la grande porte l'inscription suivante:

MCCC. MAGISTER BERTVCCIVS AVRIFEX VENETVS ME FECIT;

d'après ces notes authentiques, on peut conclure que même les autres portes extérieures furent l'œuvre d'artistes vénitiens.

. Deux portes de l'intérieur doivent cependant attirer l'attention du savant voyageur; ce sont celles du milieu et de la droite en entrant dans le Temple sur lesquelle varient les opinions de quelque écrivain si ces œuvres soient grecques ou travaillés à Venise sur l'imitation des grecs: cette dernière, toute en bronze, marquetée d'autres métaux et avec des figures de Saints grecs, portant aussi des inscriptions grecques, est sans doute un ouvrage exécuté à Constantinople et M.r Cicognara est raisonnablement de cet avis: l'autre porte du milieu, au dire du même auteur, révèle un travail d'imitation de l'autre qui fut faite à Venise.

En effet, si on consulte des anciens mémoires du gouvernement, on a la preuve qu'après le pillage de Constantinople, les portes de sainte Sophie furent transportées à Venise, et par conséquent la plus petite que nous venons de décrire appartenait à la fameuse Basilique de Bysance, la métropole de l'empire d'Orient.

La porte du milieu, au contraire, par les marqueteries en argent, par la forme des têtes et des mains de chaque figure, révèle un travail d'imitation; le jugement est presque confirmé par l'inscription suivante, qui nous apprend le nom du magistrat qui en ordonna l'exécution:

LEO DE MOLINO HOC OPVS FIERI JVSSIT;

Ce *Leo de Molino*, selon Barbaro (8), était procurateur de saint Marc, en 1112. Sur chacune de ces portes, il y a beaucoup d'effigies de Saints du vieux et du nouveau Testament, dont quatre furent gravées sur la planche VII, Vol. I de l'*Histoire* de Cicognara.

INTÉRIEUR DU TEMPLE.

L'homme le plus revêche, le plus indifférent pour les vénérables rites de la religion catholique doit éprouver en présence de ce temple, un battement de cœur et la crainte de la Divinité. Il sent la distance qui sépare l'humanité de l'Éternel, et il reconnaît que c'est sous la voûte de cette Basilique, que le Créateur de l'Univers s'est plu à recevoir les hommâges et l'encens de la créature. On doit attribuer en grande partie cet effet surnaturel à la teinte général que le temps a répandu sur les riches parois, sur tant d'objets d'art et peut-être à la symétrie de son architecture, que l'on peut dire très singulière. Chacun sent en entrant la force d'une idée sublime, qui occupe et élève l'esprit au dessus des conceptions vulgaires; et c'est ainsi qu'il reconnaît que l'art atteint son noble but.

Le Temple représente une croix grecque: six grands piliers et autant de grosses colonnes ornées de chapiteaux dorés séparent la grande nef des deux nefs latérales; tout autour de l'Église, règne une enceinte où se place une foule de peuple dans les fêtes solemnelles. Cinq grandes coupoles, disposées aussi en croix s'élèvent majestueusement sur une corniche de marbre. La structure intérieure offre beaucoup d'obstacles à celui qui voudrait examiner en détail tous les chefs-d'œuvre qui y ont été prodigués par le gouvernement et les citoyens. Aussi est-ce pour éviter cette difficulté, que nous allons servir de guide au visiteur dans ces observations, en suivant les traces de Meschinello, de Zanetti et de Moschini.

GRANDE NEF.

La mosaïque la plus ancienne représentant le Christ au milieu de la Vierge et de saint Marc, incrustée sur la porte principale, mérite de fixer l'attention de l'érudit. Au fond de la grande arche en cinq compartiments de cette porte, on voit en mosaïques les visions de l'Apocalypse et d'autres figures de Saints, exécutées par *François* et *Herminius Zuccato*, en 1570. Le Titien, Jacques Pistoia, André Schiavone, Paul Véronèse et Jacques Tintoret, ayant été appelés par des rivaux des Zuccato à emettre leur jugement sur ces ouvrages, se prononcèrent en faveur des Zuccato (9). On ne connaît pas avec certitude l'auteur des ces mosaïques si grandioses; il paraît cependant que le Titien en fit les ébauches et que son fils Horace les acheva à cause du grand âge de son pere.

Nous passons sur les figures des Saints qui ornent les petites voûtes de ce vaisseau, et nous dirons seulement que dans la première coupole, entre les seize croisées qui y ont été pratiquées, on voit effigiées les seize nations appelées à la lumière de l'Évangile par les Apôtres: et ceux-ci recevant le don des langues du Paraclet, qui plane sur le faîte de la coupole. Ce sont des œuvres du XI.e siècle.

Au centre du Temple, et sous le dernier arc, s'élève un petit autel avec l'image d'un Crucifix peint sur bois et garanti par des cristaux. Une pieuse tradition rappelle que la sainte effigie était d'abord placée sur un chapiteau de la place, et que, en 1295, elle fut déposée dans l'Église à la suite d'un miracle. La main sacrilège d'un impie avait porté un coup de stylet à la sainte image, et la blessure saigna abondamment (10). Cet autel, orné de noir oriental, de vert antique et d'autres marbres précieux, est tout à fait hors de symétrie: la boule qui soutient la croix sur le sommet de la coupole est en agathe-cornaline d'Oriente, et du diamètre d'un pied environ, ce qui lui donne beaucoup de prix.

Le grand arc qui suit après la première coupole, est orné de grandes mosaïques qui expriment des épisodes de la vie du Nazaréen, la trahison de Judas, la condamnation du Christ, sa Suspension sur la croix, l'Ange qui annonce sa résurrection, sa descente aux Lymbes, son apparition à la Madeleine, et au Cénacle pour convaincre l'incrédule Thomas. Sur cette même voûte, *Barthélemy Bozza*, sur le dessin de *Salviati*, travailla aux figures grandioses de David et d'Isaïe, tandis que *Alvise Caïétan*, sur les cartons de *Dominique Tintoret*, en l'an 1590, *Jean Antoine Marini*, et *Laurent Ceccato*, en l'an 1609, y achevèrent les figures de Job, de Jérémie et des saints Castor, Claude, Nicostrathe, Simphorien, Côme, Damien, Lhécumon et Ermolaüs.

La grande coupole est toute revêtue d'anciens chefs-d'œuvre: dans l'intervalle de chacune des seize croisées, on remarque autant de Vertus, et au dessus des fenêtres, Jésus-Christ assis sur son trône, au milieu de quatre esprits celestes se montrant à la Vierge et aux douze Apôtres. Sur les corbeaux de ces croisées les Évangélistes et les quatre rivières de l'Éden montrent le symbôle de la diffusion de la loi du Christ, grâce à leur prodigieuse éloquence. Toutes ces mosaïques ont été faites au XI.e siècle. Il faut rappeler ici que cette coupole, à l'époque de Jacques Sansovino, menaçait de s'écrouler, et qu'il la sauva de toute ruine par des inventions nouvelles, par des prodiges de talent: François Sansovino, fils de Jacques, raconte ce fait dans le livre de *Venise illustrée* (11) qu'il publia dans ce temps.

PRESBYTÈRE.

Un parapet en marbre sépare le chœur du corps principal du Temple. Ce parapet est orné de huit colonnes, et sur sa corniche on a placé quatorze statues très appréciées qui représentent la Vierge et les Apôtres. Ce travail est dû au ciseau de *Jacques* et *Pierre-Paul dalle Masegne*, fils d'*Antoine*, tous les deux Vénitiens. Cicognara loue ces statues à cause de leur mouvement simple et naturel, du choix des draperies, de la noble expression des têtes et de la variété du caractère. Nous ne voulons pas relever ici une erreur de plusieurs écrivains, et particulièrement de M.r Guasco, affirmant que ces statues appartenaient au monument de Théodoric à Ravenne, et quoique M.r Stringa assure qu'une famille de Ravenne les porta à Venise, et pour celà elle prit le nom de *degli Apostoli*, il nous suffira pour détruire ces mensonges de citer l'*Histoire de la Sculpture* (12) de Cicognara, et l'inscription ci-après placée sur la corniche.

MCCCXCII. HOC OPVS ERECTVM FVIT TEMPORE EXCELSI DOMINI ANTONII
VENERIO DEI GRATIA DVCIS VENETIARVM AC NOBILIVM VIR. DOMIN. PETRI
CORNERIO ET MICHAELI STENO HONORABILIVM PROCVRATORVM PRAEFACTAE
ECCLESIAE BENEDICTAE BEATISSIMI MARCI EVANGELISTAE
JACOBELLVS, ET PETRVS PAVLVS FRATRES DE VENETIIS FECERVNT HOC OPVS.

Du milieu des ces statues, s'élève une grande croix en argent, haute mètres 2:35, qui supporte l'effigie du Christ, celle de saint Marc, et aux angles, les quatre Évangélistes et les plus célèbres Docteurs de l'Église latine. L'auteur de cet ouvrage laissa également une inscription que voici:

MCCCXCII. FACTA FVIT AB NOBILIBVS PROCVRATORIBVS
PETRO CORNARIO ET MICHAELE STENO.
JACOBVS MAGISTRI MARCI BENATO DE VENETIIS FECIT.

Vers l'angle gauche et sous la grande voûte du parapet, il y a un saint Pierre d'*Herminius Zuccato*, et du côté opposé, on voit un saint Paul de *Grisogonus*, artiste grec qui y écrit son nom. Sur le pourtour de la grande voûte, le maître mosaïste Jean-Antoine Marini, avec les dessins de *Dominique Tintoret*, a exécuté, à partir de la gauche, les tableaux de l'Annonciation de la Vierge, de l'Adoration des Mages, de la Présentation au Temple, de la Transfiguration et du Baptême de Jésus Christ: sous l'autre voûte qui suit, il y a le Sauveur entre deux Anges et d'autres ornements d'un travail exquis.

Tout autour du chœur, règnent des siéges en marqueterie très fine; sur ceux-ci on remarque les effigies des saints Marc et Théodore, ainsi que celles des vertus théologales et cardinales. Cet ouvrage est attribué par l'érudit chanoine Moschini (13) à *Sébastien Schiavone*, frère laïque du couvent de sainte Hélène. Sansovino l'affirme aussi, et le sigle qu'on y voit le prouve: le travail fut achevé, en 1536, sous la direction de Jacques Sansovino, au dire de Temanza (14).

Au dessus des marqueteries décrites, brillent deux culs de lampe, un de chaque côté. Le parapet est aussi en bronze très estimé, dû au talent de *Jacques Sansovino*, et représentant six épisodes de la vie de saint Marc. *Sansovino* a fait aussi les quatre Évangélistes en bronze placés sur la balustrade latérale du maître-autel, tandis que les quatre docteurs qui suivent furent modélés par *Jérôme Paliari*, en l'an 1614, ainsi qu'on peut le lire au pied des statues.

Non parlando degli organi che fiancheggiano l'altare, nè delle portelle di essi, dipinte due da *Gentile Bellini*, e due da *Francesco Tacconi*, cremonese, ricorderemo di volo, coprirsi le rimanenti pareti del presbiterio di parecchi musaici sì antichi, che del buon secolo. Quindi si veggono nelle nicchie che susseguono le tarsie due Angeli, lavorati l' uno da *Marco Luciano Rizzo*, l' altro da *Vincenzo Antonio Bianchini*, i quali, secondo nota Zanetti (15), vennero da essi condotti l' anno 1517 a saggio del loro valore. Poi quinci e quindi si scorgono Santi e Profeti, ed azioni gloriose dell' Evangelista, e rilevasi a' piedi della figura di s. Ambrogio il nome di *Vincenzo Bianchini*. La cupola è ornata con le imagini de' dodici Profeti maggiori che circondano la Vergine, e più in alto il Salvatore col volume in mano è in azione di benedire i fedeli. I peducci accolgono gli emblemi de' quattro Evangelisti, ed ogni istoria e figura porta, siccome in tutta la chiesa, una inscrizione cavata dal sacro testo, che spiega il dipinto.

ALTARE MAGGIORE.

S' innalza il magnifico altare sotto una tribuna di verde antico, sostenuta da quattro colonne preziose, che meriterebbero esse sole di venir illustrate. Il Cicognara, nella *Storia della Scultura* (16), parla di esse, e mette in dubbio il giudizio dato da Girolamo Zanetti (17), essere, cioè, queste colonne lavorate in Venezia. Dice che quand' anche si volesse provare che fra i Veneziani allora si trovasse chi fosse atto a scolpir meglio che non sieno i bassi-rilievi delle colonne in discorso, avrebbe egli men ripugnanza a piegarsi a siffatta opinione, piuttosto di credere i Veneziani capaci di assumere una tanta opera; opera che esige pratica di arte assidua e grandissima; opera che annunzia un esercizio di meccanica immenso, un lusso di esecuzione proprio di chi ha frequenti occasioni per impiegarla; opera che, se non attesta un genio nascente, dimostra abbastanza un' arte consumata; opera propria, in fine, di una capitale ricchissima, non mai di un paese dove gli edifizii eransi fino allora coperti di canne e di tavole (18). Queste colonne sono tutte scolte con figure in alto rilievo quasi affatto staccate, che rappresentano sacre istorie, separate le une dalle altre per nove zone orizzontali, alte circa due oncie, intorno alle quali stanno con bellissimi caratteri latini sculte le descrizioni dei singoli fatti. Il medesimo Cicognara diede alla Tavola XXV della ripetuta sua *Storia* alcune figure tra le meno logore e meglio scolpite di queste colonne.

Sopra la tribuna sono collocate sei piccole figure di marmo sedute, sprimenti i quattro Evangelisti, il Redentore in trono col libro in mano e Cristo Gesù nell' azione medesima che fu da Pilato mostrato al popolo.

La mensa di questo altare fu nuovamente ordinata nel luglio 1834, e venne costrutta con quella magnificenza propria di tanto luogo. Quindi il porfido, il verde antico, il pario vi furono impiegati, oltre i lavori in bronzo, fusi con ogni studio dall' esimio scultore *Bartolommeo Ferrari*. Tali sono i capitelli che sormontano le colonne di marmo greco, le medaglie e gli altri ornamenti, che il gusto palesano dell' aureo cinquecento. Entro a questa mensa fu riposto, nel giorno 26 agosto 1835, il santo corpo di s. Marco scoperto il 6 maggio 1811 sotto la medesima mensa, e che riferiva immediatamente alla Sotto-Confessione, di cui parleremo in appresso.

Sarebbe qui luogo a trattare della pala d' oro, che nei giorni solenni esponesi sopra l' altare che si descrive; ma sendo compresa in questa opera la dotta e diffusa dissertazione del lodato Cicognara, il lettore può a quella rivolgersi.

ALTARE ANTICO DEL SACRAMENTO.

Dietro all' ara massima descritta, sotto una tribuna, recentemente ridotta nella sommità a miglior stile, è un altare, che servì fino al 1810 a custodia del Ss. Sacramento. È sostenuta questa tribuna da quattro preziose colonne, due di alabastro orientale e due di africano, lavorate a spira, alte circa metri 2:80; le prime delle quali candidissime e trasparenti, forse uniche di così lata dimensione. Altre due colonne vi sono di verde antico, e tutto il resto è pure di scelti marmi e pregiatissimi, notandosi il parapetto della mensa di diaspro occidentale. È ancora di fino marmo il tabernacolo, il quale riceve splendido ornamento da due colonnette di rosso antico e da alcune sculture in marmo e statuine di bronzo lavorate da *Lorenzo Bregno*; come da una portella di bronzo dorato, opera di *Jacopo Sansovino*. — Gli antichi musaici nell' alto rappresentano quattro Santi, e nel catino sovrapposto appare la grandiosa figura del Salvatore in trono, lavorata nel 1505 da un maestro *Pietro*, che vi lasciò il proprio nome.

Qui pure converrebbe parlare della magnifica porta conducente alla Sagrestia, e della valva che la chiude, modellata da *Jacopo Sansovino*; ma più innanzi si è per questa dettata un'apposita illustrazione.

SOTTO-CONFESSIONE

TAVOLA 4 bis, *aggiunta*.

Nello spazio corrispondente alla maggiore cappella, ed alle due laterali, che più innanzi descriveremo, è posta, secondo l' antico costume della Chiesa, la Sotto-Confessione (19), la quale, resa col volger degli anni impraticabile dall' umidità e dall' acqua marina che s' introdusse dappoi, venne chiusa ed abbandonata intorno all' anno 1580 (20). Il luogo è ordinato a guisa di croce, largo circa metri 26, lungo circa 22, di semplicissima costruzione, fornito di tre altari, nel centro l' uno e corrispondente al maggiore di sopra; ne' lati gli altri, dei quali or più non rimane che uno zoccolo. Una balaustrata di marmo tutto intorno circonda quello di mezzo, nel modo che vedesi appunto nell' altar superiore. Dietro a questo i balaustri sostengono alcune pietre traforate, interposte agl' intercolunnî, sui quali poggia un gruppo di pietre, e per cui rimane impedito passarvi di sotto. La forma tutta di questa Chiesa sotterranea, ed i massi indicati, sorretti da grosse colonne, comprovano alla evidenza, che, fino dalla sua costruzione, ebbesi in mente di ripor quivi il sacro corpo dell' Evangelista, come infatti eravi ancora quando venne scoperto nell' epoca sopra indicata. Dal pavimento si ergono, fra grandi e piccole, da circa sessanta colonne di marmo greco, senza base, e con piccole arcate, che sostengono la chiesa superiore. Riceveva il lume da cinque finestre e da que' quattordici finestrelli che scorgonsi verticali al pavimento della chiesa, lungo il parapetto del coro. Ora si riaprì, perchè possasi di nuovo visitare quel sacro luogo, tolto dalle salse acque che l' aveano inondato, e aperte le finestre, acciocchè possa la luce irradiarlo e renderlo meno insalubre.

SACRESTIA.

Ma salendo di nuovo al superior fabbricato giova parlar prima della magnifica sacrestia. È pur questa ricchissima di preziosi musaici, ristorati l' anno 1727 per voler del Senato. *Marco Luciano Rizzo* (21) lavorò la vôlta, ed ebbe a compagni il prete *Alberto Zio*, forse, come sospetta Moschini, *Pietro Alberti* e *Francesco Zuccato*. È bella l'opera sì nella finezza del lavoro, come nella invenzione e nella grazia de' fregi e nella proprietà delle figure, quali vengono riputate della scuola di Tiziano ed anche del maestro medesimo. In molte di esse gli artisti vi lasciarono il nome e l' anno, ed in tutte vi è assai da lodare, e tanto da meritar ognuna un'apposita illustrazione.

A dire alcun che delle principali, noteremo la figura dell' Eterno Padre circondata dagli Angeli sulla porta; quella della Vergine, dei santi Giorgio e Teodoro, nelle lunette sulla porta stessa; le due imagini di s. Girolamo lavorate per concorso, una da *Domenico*, l' altra da *Giannantonio Bianchini*; le quattordici figure degli Apostoli ed i santi Marco e Paolo, che ornano le altre lunette, e finalmente le altrettante figure de' Profeti nella vôlta, quali circondano la Croce presa in mezzo dai quattro Evangelisti (22).

Meritano poi osservazione le bellissime tarsie sugli armadi e sulle spalliere, che cingono la parte destinata a custodire gli arredi sacri. Sono queste opere lavorate da *Antonio* e *Paolo* fratelli *da Mantova*, da fra *Vincenzo da Verona*, da *Sebastiano Schiavone* e da *Bernardino Ferrando*, di Bergamo. Queste tarsie presentano in tanti comparti la fabbrica della chiesa di s. Marco; l'apparizione di esso Santo; la traslazione del sacro suo corpo; un prigioniere tratto da una nave ed un misero che a lui si raccomandano; poi l' Evangelista a cui stanno davanti in ginocchio un uomo con fucile e un guerriero armato; quindi molti fabbricati e prospettive, e finalmente s. Marco in atto di battezzare e di rendere la salute a s. Aniano.

CAPPELLE DI S. PIETRO E DI S. CLEMENTE.

La cappella di s. Pietro a destra della maggiore, aveva, fino al tempo del patriarca Gamboni, il suo altare, per di lui ordine levato onde dare più libero ingresso alla sacrestia. Quella di s. Clemente, a sinistra della principale, ha un altare di fino marmo ornato di due bassi-rilievi, il primo de' quali rappresenta li santi Jacopo, Andrea e Nicolò, innanzi a cui vedesi prostrato il doge Andrea Gritti, e l' altro figura la Vergine che tiene il Figlio in collo ed i santi Marco e Bernardino, basso-rilievo con la seguente inscrizione:

DVCE SERENISSIMO D. D. CHRISTOFORO MAVRO MCCCCLXV.

Sorgono, in faccia a queste cappelle, due parapetti di marmo, che seguono l' ordine di quello grandioso chiudente la principale cappella, e da noi sopra descritto. Sopra cadauno posano cinque marmoree figure, lavoro pure de' ricordati *Jacobello* e *Pietro* e *Paolo di Venezia*, e, dalla inscrizione che leggesi su quello di s. Clemente, si conoscono eseguite queste opere nel 1397.

Anche le pareti di codeste cappelle si adornano di antichi musaici. In quella di s. Pietro veggonsi espressi i fatti della vita di esso Principe degli Apostoli; come nell' altra di s. Clemente sono figurate le azioni di questo santo Pontefice, ed il trasporto a Venezia della salma dell' Evangelista. A pie' delle figure di Abele e Caino, sopra la porta che mette nel cortile di Palazzo, leggesi il nome di un Pietro, e l' anno 1159, da cui arguisce Zanetti (23) che questi fosse l'artista lavoratore dei musaici nell'ultima descritta cappella.

BRACCIO DESTRO DEL TEMPIO.

Ad ordinare la materia con chiarezza, parleremo prima dei musaici e degli altri oggetti che s'incontrano in questa parte del Tempio, per discorrere poi di ogni singolo altare in essa parte disposto. E innanzi tratto, incontriamo al di fuori del presbiterio due pulpiti uno sopra l'altro, ricchi per colonne e per altri marmi orientali pregiatissimi, e l' ultimo coronato da una cupoletta di metallo messo ad oro. Poi verso l' altar della Vergine, al lato destro dell' osservatore, si affaccia un antico basso-rilievo con Maria seduta, e dall' opposta parte s' incontrano altri due Santi, figure intere, e sopra altri tre busti, il tutto in basso-rilievo di antico lavoro, come è di antico lavoro quel basso-rilievo con altro Santo nella parete a destra di questo altare. Innanzi al medesimo altare son collocati due grandi candelabri di bronzo per intagli ornatissimi, nei quali si ricorda l'anno 1520, i procuratori di s. Marco che gli ordinarono, e l'artista esecutore dell'opera, che fu *Camillo Alberti*.

Ma a dare una rapida occhiata a' musaici bellissimi, quasi tutti lavorati nel miglior secolo, si offre tosto allo sguardo quelli schierati sull' altar della Vergine e disposti in due ordini. Nell' inferiore mirasi Cristo incontrato dai due Apostoli

Omettant de parler des orgues qui se trouvent sur les côtés de l'autel, ni de leurs petites portes peintes par *Gentile Bellini* et *François Tacconi*, de Crémone, nous rappellerons rapidement, que les parois du presbytère sont recouvertes de plusieurs mosaïques anciennes et modernes. Dans les deux niches, après les marqueteries, on voit deux Anges, l'un de *Marc Lucien Rizzo*, l'autre de *Vincent Antoine Bianchini*, et tous les deux achevés en 1517 comme essai de leur savoir en mosaïque (voir Zanetti) (15). On remarque ensuite des Saints, des Prophètes, et des actions glorieuses de l'Évangéliste. Au pied de la figure de saint Ambroise, on lit le nom *Vincent Bianchini*. La coupole est ornée des images des douze plus grands Prophètes qui environnent la Vierge; plus haut il y a le Sauveur un volume à la main, et au moment de bénir les fidèles: les corbeaux sont remplis des emblèmes des quatre Évangélistes, et chaque histoire, chaque figure de toute l'église porte une inscription tirée du texte sacré et qui explique la peinture, ou la mosaïque.

LE MAÎTRE-AUTEL.

Ce magnifique autel s'élève sous une tribune de vert antique soutenue par quatre colonnes précieuses qui, à elles seules, mériteraient les honneurs de l'illustration. M.r Cicognara, dans l'*Histoire de la Sculpture* (16), combat l'opinion de Zanetti (17), qui croit que ces colonnes sont l'œuvre de Vénitiens. Il y avait peut-être (dit M.r Cicognara) des artistes capables de sculpter des bas-reliefs, il n'y en avait jamais pour exécuter des travaux qui exigent une pratique assidue de l'art, un exercice immense dans la mécanique, et des occasions très fréquentes pour en faire l'application. L'ouvrages de ces colonnes d'ailleurs, s'il ne montre pas que le génie naissant a besoin du fini de l'art; cet ouvrage enfin pouvait s'exécuter dans une métropole fort riche, et non dans une ville dont les édifices étaient recouverts alors par des planches et des roseaux (18). Ces colonnes sont toutes sculptées avec des figures en haut-reliefs, presque détachées et qui représentent des faits de l'histoire sainte, que l'on voit séparés les uns des autres sur neuf zones horizontales, de la hauteur de vingt centimètres, avec des inscriptions tout autour qui expliquent chaque fait. M.r Cicognara reproduit, dans la XXV Planche de son *Histoire*, les figures moins détériorées et mieux sculptées de ces colonnes.

Au dessus de la tribune, on a placé six petites figures en marbre, assises et représentant les quatre Évangélistes, le Rédempteur sur le trône un livre à la main, et Jésus Christ dans la pose prise au moment d'être présenté par Pylate au peuple juif.

La sainte table de cet autel fut reconstruite dans le mois de juillet de 1834, et cela avec une magnificence digne d'un si grand lieu. On y employa le porphyre, le vert antique et le marbre de Paros, outre les ouvrages en bronze fondu avec beaucoup d'étude par le célèbre sculpteur *Barthélemy Ferrari*, tels que chapiteaux surmontant des colonnes de marbre grec, médailles et autres ornements, qui tous révèlent le gout et la grandeur du quinzième siècle: dans cette sainte table fut renfermé, le 26 août 1835, le corps de saint Marc qui avait été trouvé le 6 mai 1811 au même endroit, qui communiquait avec l'emplacement de la Sous-Confession, dont nous parlerons bientôt.

Il serait opportun de nous occuper ici de la fameuse *Pelle d'or* que l'on expose sur ce maître-autel; mais sur ce sujet nous renvoyons les lecteurs à la dissertation de M.r Cicognara qui fait aussi partie de cet ouvrage.

ANCIEN AUTEL DU SACREMENT.

Derrière le maître-autel, et sous une tribune, dont le faîte a été restauré avec le meilleur style et beaucoup de goût, il y a un autre autel qui fut consacré au culte du très saint Sacrement jusqu'à l'année 1810. La tribune est soutenue par quatre colonnes, deux d'albâtre oriental et deux d'africain, travaillées en spirale, ayant mètres 2:80; les deux premières de ces colonnes sont d'une telle blancheur et d'une telle transparence, qu'on peut les regarder comme uniques dans le monde à cause de leur grande dimension. Deux autres colonnes de vert antique, de toute beauté, des marbres précieux, et un parapet de jaspe qui borde la sainte table, complètent les ornements de cet autel. Le tabernacle est orné également de marbres très fins, de petites colonnes de rouge antique, de plusieurs sculptures et des statuettes en bronze, faites par *Laurent Bregno*, et d'une porte de bronze doré: cet ouvrage est de la main de *Jacques Sansovino*. — Les anciennes mosaïques de la partie supérieure représentent quatre Saints, et dans la cuvette superposée, apparaît la figure grandiose du Sauveur, assis sur son trône. Ce travail est dû à un certain maître *Pierre* qui y laissa son nom gravé.

On pourrait ici décrire la magnifique porte de la Sacristie et une espèce de soupape qui la ferme, ouvrage d'une grande valeur, modelé par *Jacques Sansovino*; mais nous nous reservons de le faire dans un autre supplément destiné à illustrer cette partie du sanctuaire.

SOUS-CONFESSION.

PLANS 4 bis, *addition*.

Au dessus de l'espace occupé par la grande chapelle et par les deux chapelles latérales, avait été pratiqué, suivant l'ancienne coutume de l'Église, la Sous-Confession ou catacombe (19): qui étant devenue impraticable, à cause de l'humidité et des infiltrations de l'eau de mer, fut abandonnée et fermée vers l'an 1580 (20). Cette église souterraine disposée en forme de croix, offre une largeur de mètres 26 sur une longueur de 22: sa construction est simple: ses autels étaient au nombre de trois: l'un au centre, et correspondant au maître-autel d'en haut; les deux autres aux côtés, et dont il ne reste aujourd'hui que les socles seulement. Une balustrade en marbre environne l'autel du milieu de la même manière que celui de la Basilique supérieure. Derrière la balustrade il y a un tas de pierres, qui en obstrue le passage. La forme de cette église et les rochers préparés près des colonnes, prouvent jusqu'à l'évidence qu'on la destinait, dès sa construction, à garder le corps de l'Évangéliste, comme en effet c'est là que ce corps fut trouvé à l'epoque de sa découverte. Du sol, s'élèvent soixante colonnes entre grandes et petites de marbre grec, sans bases et avec des petits arceaux qui soutiennent l'Église supérieure. La lumière lui venait de cinq croisées et de quatorze petites fenêtres verticales qu'on voit au pavé de l'église supérieure, et tout le long du parapet du chœur.

Aujourd'hui, on l'a ouverte pour la livrer de nouveau au culte et à la curiosité publique, soit en faisant écouler l'eau de mer qui l'avait inondée, soit en y ouvrant des croisées pour lui donner de l'air et du jour.

SACRISTIE.

En remontant à la bâtisse supérieure, il est nécessaire de s'arreter à sa merveilleuse sacristie, riche en monuments précieux et restaurée en l'an 1727 par ordre du Sénat. *Marc Lucien Rizzo* (21), en construisit la voûte et il eut pour compagnons dans cet ouvrage le prêtre *Alberto Zio* (selon Moschini), *Pierre Alberti* et *François Zuccato*. L'ouvrage est admiré pour le fini du travail, l'invention et la grâce des ornements et pour la beauté des figures, qui appartiennent à l'école du Titien et même à ce grand maître. Au bas des figures, les artistes y laissèrent leurs noms gravés, et chacune d'elles mériterait une illustration.

Nous en indiquerons cependant les principales effigiées sur la porte, sur les lunettes et dans la voûte: savoir, celles du Père Éternel environnée d'Anges, de la Vierge, des saints Georges et Theodore, des deux images de saint Jérôme, exécutées au concours par *Dominique* et *Jean Antoine Bianchini*, des Apôtres, des saints Marc et Paul, et enfin des Prophètes qui environnent la croix avec quatre Évangélistes (22).

On doit remarquer, en outre, les travaux de marqueteries des armoires et des dossiers, qui sont destinés à renfermer les ornements sacrés: ces ouvrages en marqueteries furent exécutés par *Antoine* et *Paul de Mantoue* frères, *Vincent de Vérone, Sébastien Schiavone et Bernardin Ferrando de Bergame*, représentant la construction de l'église de saint Marc, l'apparition de ce Saint, le transport de son corps, un prisonnier arraché de son navire et un pauvre qui se récommandent à lui; puis l'Évangéliste qui a devant lui un homme à genoux avec un fusil à la main, et un guerrier couvert de son armure, et finalement, des édifices, des perspectives, et saint Marc sur le point de baptiser saint Anien, et de lui rendre la santé.

CHAPELLE DE SAINT PIERRE ET DE SAINT CLEMENT.

La chapelle de saint Pierre à droite de la grande chapelle avait, du temps du patriarche Gamboni, son autel qu'il fit démolir pour élargir le passage de la sacristie. La chapelle de saint Clément, à gauche de la précédente, a un autel de marbre fin, orné de deux bas-reliefs, dont l'un représente les saints Jacques, André et Nicolas, ayant le doge André Gritti prosterné à leurs pieds; et l'autre, la Vierge qui tient son Enfant dans les bras, et à ses côtés saint Marc et saint Bernardin. Sur ce bas-relief on lit l'inscription suivante:

DVCE SERENISSIMO D. D. CHRISTOFORO MAVRO MCCCCLXV.

Vis à vis de ces chapelles, s'élèvent deux parapets en marbre qui suivent la même disposition que le grand parapet, qui sert de clôture à la grande chapelle que nous avons décrite. Sur chacun des parapets, on a placé cinq figures en marbre, ouvrage de *Jacobello*, de *Pierre* et de *Paul de Venise:* l'inscription annonce que ce travail fut exécuté en 1397.

Les parois de ces chapelles sont aussi ornées d'anciennes mosaïques. Dans celle de saint Pierre, on y voit reproduits les évènements de la vie du Prince des Apôtres, tandis que dans celle de saint Clément, on a représenté les actions du saint pontife et le transport du corps de l'Évangéliste saint Marc. Au bas des figures d'Abel et de Caïn, qu'on remarque sur la porte qui conduit à la cour du Palais, on lit le nom de Pierre et l'année 1459. M.r Zanetti (23) affirme que c'était le nom du mosaïste qui l'exécuta.

BRAS DROIT DU TEMPLE.

Dans le but de garder un certain ordre dans l'exposition des matières que nous avons à traiter, nous parlerons d'abord des mosaïques et d'autres objets qui décorent cette partie du temple, et nous nous occuperons ensuite de chaque autel de ce bras droit. Nous rencontrons avant tout au dehors du presbytère, deux chaires superposées l'une à l'autre, enrichies de colonnes et de marbres orientaux d'un grand prix, avec une petite coupole d'un métal doré. Vers l'autel de la Vierge, du côté droit de l'observateur, il y a un ancien bas-relief représentant Marie assise, et, du côté opposé, deux saints, figures entières, avec trois autres en bustes, le tout exécuté en bas-relief d'un travail très ancien; également très ancien est un autre bas-relief représentant un Saint, qu'on voit placé à droite de la paroi de cet autel.

Au devant de ce même autel il y a deux grands candélabres en bronze, ciselés avec une grande perfection: et fut *Camille Alberti* qui acheva le travail des candélabres en 1520, et par ordre des procurateurs de saint Marc.

Mais si l'on veut s'arrêter sur les très belles mosaïques du grand siècle, on

sulla strada d'Emmaus, la sua Cena in quel luogo, il suo riconoscimento, e la partenza dei medesimi Apostoli. Questi lavori vennero eseguiti sui cartoni di *Leandro Bassano*, buon imitatore dello stile di Jacopo di lui padre, morto nel 1623. Nel superiore, sui cartoni di *Antonio Aliense*, dottissimo nel disegno e grazioso nelle mosse, passato a vita migliore nel 1629, si eseguì la Comunion degli Apostoli sotto ambe le specie, del pane, cioè, e della bevanda. La vôlta dell'altare diede soggetto a *Pietro Vecchia* di esprimer l'Adultera accusata da Farisei; i dieci Lebbrosi guariti dal Nazareno; il prego del Centurione e quel della Cananea. Poi qui e qua per le pareti e pegli archi, sonovi figure di Santi e Profeti, parte di antico, parte di più recente lavoro, e sotto l'immagine di Davidde si legge il nome di *Pietro Lunna* e l'anno 1612. — Siccome l'altar della Vergine, posto di fronte alla cupola di questo braccio, era dedicato all'Evangelista Giovanni, così la medesima cupola è tutta ornata, in antico musaico, con azioni della di lui beatissima vita.

Nel vôltone, fra la nave maggiore ed il presbiterio, incominciando da quest'ultima parte, si osservano le nozze di Cana Galilea, opera di *Bartolommeo Bozza*, sul cartone di *Domenico Tintoretto*; segue il Lebbroso risanato; Cristo che ascende in cielo; il risorto figliuolo della vedova di Naim, e la Cananea ridonata a salute: lavori tutti di *Domenico Bianchini* condotti sui disegni di *Giuseppe Salviati*, e poi, finalmente, la Cena del Signore dello stesso *Bianchini*, ma eseguita sul cartone di *Domenico Tintoretto*. Sotto a questo vôltone, dalla parte del pulpito, l'Angelo che rimette il ferro nella guaina è di *Giannantonio Marini*.

In quello di contro, cioè nel vôltone sopra la cappella di santo Isidoro, vi sono, in antico musaico, Cristo che si sveglia nella barchetta; il Paralitico calato nella probatica piscina; Gesù che sana l'idropico, e la pescagione degli Apostoli consigliati dal Redentore. Negli angoli si veggono li santi Pigasio ed Exaudinos, con la epigrafe che dinota l'anno 1557 in cui vennero eseguiti, ed il nome dell'autore che fu *Giannantonio Bianchini*.

Sotto a questo vôltone, e nella grande muraglia sovrapposta alla ricordata cappella di santo Isidoro, con magistrale perizia *Vincenzo Bianchini*, sui cartoni del *Salviati*, dal 1542 al 1552 vi condusse l'albero genealogico di Maria, la quale appare in cima al medesimo col figliuolo Gesù fra le braccia, nel mentre giace disteso a piedi del tronco Jesse, e su per li rami seduti si mostrano Davidde, Salomone, Roboamo, Abia, Aza, cogli altri registrati dall'evangelista Matteo.

Nel picciol arco, esteriore alla cappella de'Mascoli, di cui parleremo in appresso, si veggono le immagini di alcuni Santi, e nel vôltone vicino, verso la nave minore, appar s. Giuseppe, a cui fiorisce la verga; la visitazione a santa Elisabetta; Zaccaria che vede l'Angelo fra il tempio e l'altare; lo sposalizio di Maria, e nel mezzo una Croce fra quattro Profeti. Poi l'Angelo che apparve alla Vergine intesa ad attinger acqua per imbianchire de' lini, e Giuseppe reso conscio dall'Angelo della persecuzione che Erode affrettavasi a fulminar sugli infanti.

La parete nella quale è collocata la porta, detta di s. Giovanni, perchè di fronte all'altare una volta sacro a questo Apostolo, è ornata con la vecchia figura del medesimo, e con cinque fatti della istoria della pudica Susanna, opere fra le più belle di *Lorenzo Ceccato* sui cartoni di *Jacopo Palma* e di *Domenico Tintoretto*. In altro comparto, sulla invenzione dell'ultimo, *Giovanni Antonio Marini* eseguì, con somma perizia, i seniori che accusaron Susanna lapidati dal popolo. — Sotto alle finestre poi, in antico musaico, è figurato s. Giuseppe avvertito dall'Angelo di fuggire dalla persecuzione d'Erode, e la disputa di Gesù nel Tempio, e sopra a questo son conteste le immagini dei santi Giuliano ed Ermagora. — Negli angoli vi sono quinci il profeta Osea, e quindi Mosè, lavori eseguiti nel 1590 dal ripetuto *Lorenzo Ceccato*.

NAVATA DESTRA.

Una piccola cupola che guarda la cappella maggiore fa testa a questa navata. Nei pennacchi di essa vi sono, in antico lavoro, gli Evangelisti, ed in cima Gesù Cristo, e di sotto alla medesima, nell'arco di fronte al maggiore altare, veggonsi i santi Processo e Martiniano, condotti da *Domenico Bianchini-Rossetto*. — Ai lati del vôlto superiore, alla destra di chi guarda, o a meglio dire alla manca del gran muro principale, esternamente, vi sono da una parte le Vergini prudenti, e dall'altra il Salvatore, nella di cui base è notato l'anno 1601. Sono pensieri dell'*Aliense* eseguiti da *Scipione Gaetano*. Ogni vôlto minore porta due immagini di Santi, alcune di antico, altre di più recente lavoro; e opere vecchie pur sono le cinque figure nella inferior parte collocate della parete principale, sprimenti i profeti Gioele, Osea, Michea e Geremia, e Gesù Cristo nel mezzo. — Sopra a queste si estende un lato musaico e bellissimo, emulo della pittura, in cui è colorita la patria beata del cielo, e un numero grande si vede di Angeli, di Profeti e di Santi, e in cima la Triade indivisa. Questa grand'opera fu tratta, secondo gli atti della Procuratia *de'Supra*, da un cartone di *Jacopo Tintoretto*, ed eseguite da *Luigi Gaetano*, nel 1608, e non come dice Zanetti (24) da un dipinto di *Girolamo Pilotto*. Il *Gaetano* lavorava la crocifissione di s. Pietro, il martirio di s. Paolo, e la caduta di Simon mago alla presenza degli Apostoli, opere tutte tre collocate sopra il Paradiso descritto, e per le quali ne formò i disegni *Jacopo Palma Juniore*, meno però per la figura del Mago, disegnata da *Alessandro Varotari* detto *il Padovanino*, imitator di Tiziano, e morto nel 1650. Nel vôlto, il *Gaetano* medesimo, intorno il 1602, espresse la predicazione e la morte di s. Jacopo; s. Tommaso alla presenza di Gundoforo, re degl'Indi, e la di lui passione; storie per le quali fece i cartoni *Tizianello*, figliuolo di Marco, vivente ancora nel 1648. Poi sui disegni del *Padovanino* lo stesso *Gaetano* condusse s. Giovanni in atto di celebrare, e la di lui immersione entro la caldaia d'olio bollente; e in fine coi disegni dell'*Aliense* colorì sant'Andrea che disputa col proconsole di Egea, ed il medesimo crocifisso; lavoro questo ultimo, di cui il Ridolfi (25) rimproverò il Gaetano per aver mal eseguito il disegno dell'Aliense suddetto. — La mezza luna sopra l'ambulacro porta le immagini de' santi Agricola e Vitale, e la cupoletta che segue presso la porta d'ingresso, reca nei pennacchi gli Evangelisti, e nella cima, la Divina Sapienza. Pria di portarsi in altra parte del Tempio, giova ricordare che le pareti son tutte vestite di pregiatissimi marmi, quali il verde antico, il diaspro orientale, il greco, ec., e nell'ultima parete presso la porta, vedesi un antico basso-rilievo del secolo XIV coll'immagine di Maria delle Grazie, celebre appunto per le grazie che a' di lei divoti comparte.

ALTARE DELLA MADONNA, UN TEMPO DI S. GIO. EVANGELISTA.

L'ambulacro che corre sopra questo altare è sorretto da due grandi e belle colonne di marmo greco, che sembrano d'agata, le quali fan l'ufficio di dividere, mediante un parapetto d'agata sardonica e di verde antico e di due cancelli di bronzo, l'altare medesimo dal resto del tempio. Le quattro colonne che sostengono la tribuna, sotto a cui l'ara s'innalza, sono di africano, e il parapetto della mensa è formato da una bellissima lastra di diaspro occidentale. Un tabernacolo di fino marmo, con colonnette e rimessi di bianco e nero, munito di due portelle di bronzo, e su cui sono rappresentati i due vangelisti Luca e Giovanni, chiude la greca insigne immagine di Maria Santisima, detta *Nicopeja*, cioè *vittoriosa*, acquistata a Costantinopoli dal doge Enrico Dandolo e qui pervenuta nel 1204 o poco dopo (26). Sembra che nel 1672 abbia avuto la magnifica e ricca cornice, che serra la benedetta immagine, un ristauro, giacchè il canonico Moschini (27) lesse in una cronaca, esservi dietro alla cassa d'argento questa inserizione: *Pietro Bortolotti orefice in s. Filippo e Giacomo alla insegna del Procuratore* 1672; inscrizione però che più non si vede. Di fatti si osservano attorno il quadro sedici immaginette di Santi condotte in oro ed ismalto, con quell'artificio medesimo con cui sono lavorate le pitture dell'aurea Pala nell'altar maggiore, illustrata in quest'opera dal Cicognara, le quali, argomenta il canonico Molin (28), appartenessero all'antica cornice; anzi la recente, crede egli, lavorata a somiglianza di quella venuta qui da Costantinopoli. Questa cornice è ricca per molto oro ed argento, e per gemme.

L'altare che si descrive era dicato, come si disse, all'evangelista Giovanni, ma nel 1617 (29), per cura del procuratore Giovanni Cornaro, si tolse la benedetta immagine dalla Sagrestia, ove pria custodivasi, e adornata l'ara di nuovo vi fu riposta, onde il popolo avesse più agio a venerarla.

Ai lati poi dell'altare son bellissimi getti in bronzo i due Angeli, forse lavoro dello stesso artefice fusore degli altri bronzi qui esistenti, e che si nell'uno che nell'altro portello, come a piedi di un Angelo, lasciò le sigle: B. B. F. Mal dunque dissero e il Meschinello e lo Zucchini ed il Piazza, esser queste opere del Sansovino, se le riportate sigle, ed il tempo in cui vennero compiute, smentiscono il loro asserto. Tale osservazione si deve al chiarissimo can. Moschini (30).

CAPPELLA DI SANTO ISIDORO.

A parte destra dell'altare descritto, e sotto il grande albero genealogico di Maria, è collocata questa cappella, chiusa da una porta in bronzo. Il doge Andrea Dandolo, verso il 1350, costruire la fece, e cinque anni dopo fu compita, come rilevasi dalla inscrizione posta sull'altare, che conserva il venerando corpo del martire Isidoro, recato in Venezia da Scio nel 1125 per cura del doge Domenico Michiel.

Cominciando l'esame degli antichi musaici qui esistenti, al di sopra della porta si vede un doppio ordine di rozzi lavori eseguiti nel secolo XIV. Nell'inferiore vi è santo Isidoro arrestato innanzi al padre; chiuso in ardente fornace; trascinato a coda di cavallo, e decollato. Nel superiore osservasi il Santo medesimo che parte da Alessandria; che arriva a Scio; che scaccia i demonii; che converte Valeria e altre donne, e battezza le nazioni convertite.

Osservato il vôlto ornatissimo di fregi, scorgesi all'altra parte il doge Domenico Michiel in atto di comandare a un cotal Cerbano, di rinvenire il corpo che avea nascosto di questo Martire, e poi si vede il trasporto di esso a Venezia. Nella mezza luna in faccia all'altare stannovi le immagini di Gesù Cristo, del Battista e di s. Geminiano, e sopra l'altare, quelle del Salvatore e de' santi Marco ed Isidoro.

Una cassa di marmo, locata sull'ara, racchiude i resti mortali del Santo, e sopra giace la statua supina dello stesso Martire, dietro la quale sorge un Angelo con profumiere in la destra. Ai lati dell'urna, sta espresso il mistero dell'Annunzione, e nel prospetto della medesima urna, vi sono tre figurine che rappresentano il Battista e i santi Marco ed Isidoro, tra le quali, in doppio basso rilievo, si vede questo ultimo Santo trascinato a coda di cavallo e decollato.

Al fianco destro di chi osserva, è confitta nel muro un'antica urna con tre distici, da cui appare che rinchiusa fosse la salma di un bambino, forse figliuolo di qualche doge, come sospetta il Meschinello (31).

Le pareti sono incrostate di marmo greco, di porfido, di verde antico, e tutto allo intorno gira un sedile pure di marmo.

CAPPELLA DELLA MADONNA DE' *MASCOLI*

Questa cappella fu costruita intorno all'anno 1430 sotto il principato del doge Francesco Foscari, come si rileva dalla inscrizione sopra l'altare. Di questo altare, delle sculture di cui è ornato, e del nome de'*Mascoli* che porta, veggasi più innanzi

verra de suite celles qui sont disposées en deux ordres, au-dessus de l'autel de la Vierge. L' ordre inférieur reproduit la rencontre du Christ avec ses disciples sur la route d'Emmaüs, sa Cène dans cet endroit, sa reconnaissance par les Disciples et le départ des Apôtres. Ces travaux furent exécutés sur les cartons de *Léandre Bassano,* continuateur du style de Jacques son père, mort en 1623. Dans l'ordre supérieur, avec les cartons d'*Antoine Aliense,* très-savant dans le dessin et très-gracieux dans les mouvements, mort en 1629, on a figuré la Communion des Apôtres sous les deux espèces du pain et du vin. Sur la voûte de l'autel, *Pierre Vecchia* a placé ses mosaïques de la Femme adultère, accusée par les Pharisiens, des dix Lépreux guéris par le Nazaréen et de la prière du Centurion et de la Cananéenne. Par ci, par là, sur les parois et sur les arches, il y a des figures de Saints et de Prophètes qui sont en partie d'ancienne date, et en partie, d'un travail plus récent; sous l'image de David, on lit le nom de *Pierre Lunna,* et l'année 1612. Cet autel de la Vierge, placé vis-à-vis de la coupole de ce bras, était jadis dédié à l'Évangéliste saint Jean: aussi cette coupole est ornée d'anciennes mosaïques représentant les actes de sa vie bienheureuse.

Sur la grande voûte, entre la grande nef et le presbytère, en partant de celui-ci, on observe les noces de Cana Galiléenne, ouvrage de *Barthélemy Bozza,* sur les dessins de *Dominique Tintoret;* viennent après la guérison du Lépreux; le Christ qui monte au ciel; la résurrection du fils de la veuve de Naïm, et la Cananéenne revenue à la santé. Tous ces travaux sont de *Dominique Bianchini* sur les cartons de *Joseph Salviati.* Ce même *Bianchini,* sur le dessin de *Dominique Tintoret,* exécuta sous cette voûte la Cène du Seigneur; enfin, du côté de la chaire, on voit l'Ange qui remet l'épée dans le fourreau: l'ouvrage est de *Jean Antoine Marini.* Sur la voûte opposée, c'est-à-dire, sur celle au dessus de la chapelle de s. Isidore une ancienne mosaïque représente Jésus-Christ s'éveillant dans la barque; le Paralytique plongé dans la piscine probatique; Jésus qui guérit l'hydropique, et la pêche des Apôtres conseillée par le Rédempteur. Aux angles, on voit s. Pégase et s. Exaudinos, avec une épigraphe qui indique l'année 1557, durant la quelle ces ouvrages furent exécutés, et le nom de l'auteur qui est *Jean-Antoine Bianchini.*

Sous cette grande voûte et dans le mur de la chapelle de saint Isidore, *Vincent Bianchini,* de 1542 à 1552, sur les cartons de *Salviati,* reproduisit en mosaïque, avec beaucoup de savoir faire, l'arbre généalogique de Marie qui apparait sur le faîte avec son Fils entre les bras, tandis que Jesse est couché près du tronc, et on voit assis sur les branches David, Salomon, Roboam, Abias, Azas avec tous les autres enrégistrés par l' évangéliste Mathieu.

Sur la petite arche extérieure de la chapelle *dei Mascoli,* dont nous parlerons, on remarque les images de quelques Saints, et sur la voûte voisine, vers la nef mineure, on aperçoit saint Joseph avec son bâton fleuri; la visite à sainte Elisabeth; entre le temple et l'autel, Zacharie qui voit l'Ange; le mariage de Marie, et au milieu une Croix avec quatre Prophètes. Ensuite on voit l'Ange qui se montra à la Vierge au moment où elle puisait de l'eau pour laver du linge, et ce fut alors qu'il instruisit saint Joseph de la persécution d'Hérode contre les enfants.

La paroi de la porte, dite de saint Jean, à cause de l'autel dédié à ce saint qui lui fait face, est ornée d'une vieille figure de l'Apôtre et de cinq épisodes de la pudique Suzanne: ce sont les ouvrages les plus beaux de *Laurent Ceccato* sur les cartons de *Jacques Palma* et de *Dominique Tintoret.* Sur un autre compartiment, et aussi d'après le dessin de *Dominique Tintoret, Jean Antoine Marini* travailla avec beaucoup d'art à une mosaïque représentant les vieillards, qui avaient accusé Suzanne, lapidés par le peuple. — Sous les croisées, on a figuré en anciennes mosaïques l'Ange qui avertit saint Joseph de fuir la persécution d'Hérode; et la dispute de Jésus dans le Temple: au-dessus de ces images il y a saint Julien et saint Hermagore. Sur les angles, on observe le prophète Oséas, et le législateur Moïse: ces travaux furent achevés en 1590 par le même *Laurent Ceccato.*

NEF DE DROITE.

Sur une petite coupole en face de la chapelle majeure, sous la clef de la voûte de cette même coupole, on remarque d'anciens ouvrages reproduisant les Evangélistes, avec Jésus sur le sommet: au dessous de cette coupole et dans l'arche de front, vis-à-vis le maître-autel, on voit saint Procès et saint Martinien; l'ouvrage est de *Dominique Bianchini-Rossetto.* — Aux côtés de la voûte supérieure, à gauche du mur principal, on admire, d'une part, les Vierges prudentes, et d'autre part, le Sauveur: à sa base est indiquée l'année 1601. Le dessin fut donné par l'*Aliense,* et le travail éxécuté par *Scipion Gaetano.* Chaque voûte mineure a deux images de Saints, les unes d'anciens maîtres, les autres de mosaïstes modernes. Appartiennent également à l'ancienne école les cinq figures placées sur la partie inférieure de la paroi principal, représentant les prophètes Joël, Oséas, Michéas, Jérémie et Jésus-Christ au milieu. — Sur ces figures s'étend une magnifique mosaïque qui rivaliserait avec une peinture. On y voit la patrie céleste bienheureuse et une foule d'Anges, de Prophètes et de Saints, ayant sur le sommet la Trinité, une et indivisible: ce grand ouvrage fut tiré, selon les actes de le Procuratie *de Supra,* d'un carton de *Jacques Tintoret* et exécuté par *Louis Gaetano,* en 1608, et non, comme le dit Zanetti (24), d'une peinture de *Jérôme Pilotto.*

Le *Gaétano* exécuta les mosaïques du crucifiement de saint Pierre; du martyre de saint Paul et de la chûte de Simon, le magicien, devant les Apôtres: ces ouvrages sont placés au dessus de la grande mosaïque du Paradis, que nous venons de décrire: les dessins sont de *Jacques Palma le jeune,* à l'exception de celui de la figure du magicien Simon, qui est d' *Alexandre Varotari* dit le *Padovanino,* imitateur du Titien, et mort en 1650.

Sur la voûte, le même *Gaétano* travailla, en l'année 1602, aux mosaïques de la prédication et de la mort de saint Jacques; de saint Thomas en présence de Gundophorus roi des Indiens et de son supplice: les cartons furent fournis par le *Tizianello,* fils de Marco qui vivait encore en 1648. Le même *Gaétano,* d'après les dessins du *Padovanino,* exécuta la mosaïque de saint Jean sur le point de célébrer la messe, et de son immersion dans la chaudière d'huile bouillante, et enfin, avec les cartons de *l' Aliense,* il travailla à la dispute de saint André avec le proconsul de Hégéas, qui ensuite le fit crucifier. M.r Ridolfi (25) reproche à ce maître mosaïste d'avoir peu compris et mal exécuté le dessin de *l'Aliense.* La demi-lune au-dessus du dais, est ornée des figures de saint Agricole et de saint Vital. Sur la petite coupole près de la porte d'entrée, il y a les Évangélistes, et sur le sommet, la Sagesse Divine. Avant de pénétrer dans les autres parties du temple, il faut se rappeler que toutes les parois sont révêtues de marbres de prix, tels que le vert-antique, le jaspe, le grec, etc. — Vers l'extrémité de cette paroi et près de la porte, il y a un ancien bas-relief du XIV siècle avec l'image de Marie des Grâces, célébre par les grâces qu'elle accorde a ses dévots.

AUTEL DE LA VIERGE, JADIS DE SAINT JEAN ÉVANGELISTE.

Le dais qui surmonte cet autel est soutenu par deux grandes et belles colonnes de marbre grec, ressemblant à de l'agathe. Les colonnes séparent l' autel du reste du temple, au moyen d' un parapet d' agathe, de sardoine, de vert-antique et de deux grilles en bronze. Les quatre colonnes, par lesquelles est soutenu le dais qui couvre l'autel, sont de marbre africain; la sainte table est formée par une plaque de jaspe occidental; le tabernacle est en marbre avec de petites colonnes et des appiécements blancs et noirs; il a des portes en bronze sculptées, et représentant les deux évangélistes Luc et Jean. C'est dans ce tabernacle, que l' on conserve la fameuse image de la Vierge Marie, dite *Nicopeja,* ou la *victorieuse,* conquise à Constantinople par le doge Henry Dandolo, et envoyée à Venise en l'an 1204 (26). Le cadre qui entoure l'image, est en argent massif et d'un travail précieux; il fut restauré, suivant le chanoine Moschini (27), en 1672, car il cite une chronique et l'inscription ci-après, gravée sur le derrière de la caisse en argent. — *Pierre Bortolotti orfévre dans la rue de s. Philippe et Jacques enseigne des Proc.* 1672: cette inscription cependant n' existe plus. On voit, tout autour du tableau, seize petites images de Saints, travaillées en or et en émail et de la même manière que celles qu' on voit sur la Pelle d' or du maître-autel, et que M.r Cicognara a illustrée dans ce même ouvrage: le chanoine Molin (28), en parlant des images dont il s' agit, croit qu' elles appartenaient à l'ancien cadre exécuté à Constantinople, dont on a voulu imiter le travail; ce cadre est enrichi d'or et de pierres précieuses.

L' autel que nous décrivons était voué à l'évangéliste Jean; mais en l' an 1617 (29), par les soins du procureur Jean Cornaro, on tira de la Sacristie la sainte image de la Vierge, où elle était conservée, pour la placer sur cet autel, qui fut pompeusement orné, et destiné depuis lors à la vénération du peuple vénitien.

Sur les côtés de l'autel, on observe deux beaux Anges en bronze qui ont dû être exécutés par le même fondeur, qui a fondu les autres bronzes qui sont autour des deux petites portes: aux pieds d'un Ange, l'artiste laissa les initiales de son nom B. B. F.: le chanoine Moschini (30) prouve que ces ouvrages ne sont pas de *Sansovino,* comme d' autres auteurs l' avaient soutenu.

CHAPELLE DE SAINT ISIDORE.

Sur la droite de l' autel que nous venons de décrire, et au-dessous de l' arbre généalogique de Marie, on voit chapelle qui est fermée par une porte en bronze. Ce fut le doge André Dandolo qui la fit faire en 1350: une inscription nous dit qu'elle fut achevée cinq ans après et qu'on y déposa le corps du martyr Isidore, transporté de Scio, en 1125, par ordre du doge Dominique Michiel.

Au-dessus de la porte, il y a une double rangée d'anciennes mosaïques du quatorzième siècle: le travail en est grossier, et elles présentent vers le bas, saint Isidore conduit d'abord devant son père; puis précipité dans une fournaise ardente; trainé à la queue d' un cheval, et enfin décapité, tandis que sur la partie haute, on voit le même saint qui part d' Alexandrie; arrive à Scio; en chasse les démons; obtient la conversion de Valérie et d'autres femmes, et baptise les nations qu' il avait converties à la foi chrétienne. De l' autre côté de la voûte, qui est très-riche en décorations, on remarque le doge Dominique Michiel, qui ordonne à un certain Cerbano de chercher le corps du Martyr qu'il avait caché: il y a ensuite le transport de ce corps à Venise. Dans la demi-lune, en face de l' autel, sont les images de Jésus-Christ, de saint Jean Baptiste, de s. Geminiano et, au-dessus de l'autel, celles du Sauveur, de saint Marc et de saint Isidore.

Une caisse en marbre placée sur l' autel renferme les restes mortels du Saint et, au-dessus, on voit sa statue en marbre, couchée avec un Ange un encensoir à la main; autour de l'urne, il y a des figures de saints et un bas-relief avec le martyre de saint Isidore.

On a placé, sur le côté droit, un ancien tombeau; Meschinello croit qu'il renferme le corps d' un enfant de quelque doge (31).

Les parois sont incrustées de marbre grec, de porphyre et de vert-antique, avec un siége en marbre, aussi, qui fait le tour de la chapelle.

CHAPELLE DE LA MADONE *DEI MASCOLI.*

Cette chapelle fut construite vers l' année 1430, François Foscari étant doge, ainsi que le dit l' inscription placée sur l'autel. Nous ne parlerons pas des sculptures et de l'origine du nom *dei Mascoli,* laissant cette tâche à *M. Cicognara,* et nous bor-

la illustrazione del Cicognara. — Ristringendoci qui adunque a parlare de'musaici, che decorano la cappella, diremo, esser questi di tale bellezza, da vincere al confronto quasi tutti gli altri del tempio, tanta arte e diligenza vi pose il loro autore *Michiele Giambono,* che lasciò in alcuno suo nome (32). — Alla sinistra del vôlto vi sono la Nascita di Maria, e la Presentazione al Tempio, ai lati della finestra l' Annunziazione, nel mezzo del vôlto, fra i profeti Davidde ed Isaia, la Vergine col Bambino, e all' altra parte la Visitazione e il suo Transito. Il *Giambono* fu il primo a seguire i modi de' più abili pittori del tempo suo, abbandonando le antiche maniere. Il disegno, dice bene il Moschini, piega molto al fare de'Vivarini; e certo dovea eseguire il musaico meglio di alcun altro maestro, se egli era anche pittore, nè avea d'uopo di altra mano che gli colorisse i cartoni. Una sua pittura col nome è posseduta dalla R. Accademia, da noi compresa nell' opera la *Pinacoteca,* Volume I, n. 10.

BRACCIO SINISTRO.

Ma passando ad osservare la parte opposta del tempio, discendendo dal già descritto altare di s. Clemente, dopo il parapetto di marmo che segue l' ordine della cappella maggiore, incontrasi una cupola. Nel mezzo di questa, è figurato il segno di nostra salute cinto da'raggi, e ne'vôlti che la sorreggono sono espressi gli arcangeli Michele e Gabriele, condotti quello nel 1658 da *Giambattista Paulati,* e questo da *Pietro Scutarini* nel 1646: quindi il Taumaturgo di Padova e il s. Bernardino da Siena, lavorati, il primo nel 1666 da *Agostino* da *Ponte,* ed il secondo da *Leonardo Cigola,* ambi sui cartoni di *Pietro Vecchia.*

Discendendo poi per questa parte nel braccio sinistro, e precisamente per l'arco alla manca di chi osserva, s'incontra un basso-rilievo antichissimo con la immagine di Maria, e nella destra, vi è dipinta nel muro una grande figura di s. Michele, opera delle più antiche. Qui appunto vuolsi che il corpo dell'Evangelista apparisse il 25 giugno 1094, sotto la ducea di Vitale Falier, mentre perduta ogni traccia del luogo ove era stato segretamente riposto, invocato l' aiuto del Cielo si mostrasse con un braccio fuor fuori del pilone reggente questa parte del tempio. Così infatti riferisce il Dandolo (33); così risulta dall' ufficio proprio che si recita nel giorno citato, e così pur narra, sull' appoggio di una cronaca antichissima di certo ab. Zenone di s. Nicolò di Lido, il celebre Bernardo Giustiniano da s. Moisè (34). Altri però posero in dubbio il fatto come è riferito dal Dandolo, non il prodigio, e dicono consister esso nella inspirazione del rintracciare quelle sacre reliquie, dopo le politiche vicende seguite, e nella costanza colla quale s' insistè con virtuoso zelo a cercarle, malgrado i fisici ostacoli, e lo smarrimento degl' indizii positivi (35).

Proseguendo nell' esame, s'incontra l' altare di s. Leonardo, ora del Ss. Sacramento, di cui appresso parleremo, e nella parete sopra il medesimo, sono disposti, in doppio ordine, sei fatti della vita di questo Santo, eseguiti sui cartoni di *Pietro Vecchia,* da *Domenico Cigola* e da *Agostino da Ponte.* In essi si vede s. Leonardo tenuto al sacro fonte dal re Clodoveo; che fa preghiere per liberare da morte la moglie di Teodoreto figlio del re d' Austrasia; che distribuisce i doni ricevuti dal re a' poveri; che prega il Cielo e libera il popolo dalla sete; che toglie dalla carcere i prigioni; e finalmente che appare ad un condannato, a cui dona la libertà.

Pietro Vecchia diede i cartoni, ai musaicisti medesimi, per le istorie del Paralitico risanato nella probatica piscina, e pel s. Pietro che cammina sull'acque, quella colorita fra le finestre, questa espressa sopra le medesime; e *Lorenzo Ceccato,* nell' angolo manco, lavorò la figura del profeta Osea.

Nella vôlta che copre l' altare, in antico musaico, del secolo XIII, son condotte le istorie della donna di Samaria alla cisterna; della Moltiplicazione de' pani e dei pesci; del Cieco nato, e di Zacheo chiamato dal Signore.

La mezza luna e l' arco che la copre, come pure gli altri archetti, son coperti con le storie di Abramo, e con molte figure di Santi e Profeti, tutti di recente lavoro espresse dal *Pizzamano* e dal *Salandri;* tranne le immagini operate nel vôlto aderente al gran finestrone, sotto le quali si legge il nome dell'artista e l'anno in cui venner compiute: quindi, in quelle dei ss. Antonio Abate e Vincenzo Ferreri, riscontrasi il nome di un *Silvestro* e l' epoca 1548, e nelle altre de' ss. Bernardino e Paolo, vedesi operare un *Antonio.* — Dopo queste ultime immagini, nell'arco dappresso, sonovi la Moltiplica de'pani e de'pesci; i Dimoni entrati ne'corpi de' porci; la Suocera di s. Pietro, e la curva donna ambe risanate.

La gran cupola di questo braccio riceve ornamento da molte antiche figure di Santi e dalla beata Tecla, quest' ultima lavorata da *Vincenzo Bianchini,* che vi lasciò il proprio nome. Nell' arco verso la nave maggiore del tempio, vi sono i profeti Davidde, Salomone, Mosè e Zaccaria, il quale ultimo reca il nome dell' artefice *Pietro.* Cristo ch' entra in Gerusalemme; la di lui Tentazion nel deserto; l' ultima Cena, e la Lavanda de' piedi, sono le istorie che decoran la vôlta, nel cui pinacolo si mostra l' Eterno Padre sorretto dagli Angeli; musaici tutti del secolo XVI.

Di fianco al maggiore altare, sorge un altro pulpito di forma ottagona, sostenuto da nove colonne di marmo orientale, e sopra questo, sulla parete, spicca la statua della Vergine, eguale in tutto all' altra collocata sull' altare de' Mascoli, più innanzi illustrata dal Cicognara.

Seguendo l' esame di questo braccio, recar conviensi sotto all'arco dell' intercolonnio posto in mezzo, di fronte all'altare del Sacramento. Sì questo che il superiore, recan le immagini di varii Santi, e sopra l' ambulacro, quinci si vede il profeta Geremia, eseguito nel 1634, e quindi Gioele.

Giannantonio Fumiani morto nel 1710, grandioso compositore e disegnator ragionato, fornì i cartoni per le quattro istorie colorite nel vôlto. Ivi sono espressi Gioachino ed Anna, mesti della infecondità, e consolati dall'Angelo; il parlar loro col profeta Isacar; la gioia nel ritrovare le predizioni dell' Angelo fra i vaticinii d' Isaia; e finalmente la loro allegrezza per la nascita della Vergine. Quest' ultimo comparto porta le sigle: D. C. F. — Nota il diligente Moschini essere facilmente codeste opere di *Domenico Cigola,* trovato dallo Zanetti ne' registri di chiesa fra i musaicisti salariati nel 1665, quantunque potesse anche l' inscrizione appartenere a *Domenico Caenazzo,* ascritto fra' maestri nel 1652, se pur non ostasse alla presunzione che in quell' anno sarebbe stato il Caenazzo assai vecchio (36).

Ma uno de' musaici più antichi, e per avventura più alla veneta storia vantaggioso, perchè sparge lume sui costumi di quella età, è quello che scorgesi nella parete in faccia all' altare del Sagramento. Ivi sta espresso il doge Ordelafo Faliero, i sacerdoti ed il popolo assistenti al sacrifizio che offerisce al Signore il vescovo Enrico Contarini per ottenere lo scoprimento del sacro Corpo di s. Marco, di cui erasi perduta memoria: quindi appar fuori del pilastro la cassa custode delle sacrate reliquie. — Sopra questo lavoro, vedesi fra le finestre la Presentazione della Vergine al Tempio, eseguita da *Domenico Cigola* nel 1691; e sotto il vôlto che si descrisse, avvi, a sinistra, una porta che mette nel Tesoro, di cui parleremo più innanzi. Sopra la medesima, sta l'immagine del Redentore, antica scultura in marmo greco, recata qui, come corre fama, da Gerusalemme, e dentro l' arco a sesto acuto, in musaico, vi sono due angeli che sostengono il segno di salute.

Molto si scrisse e parlossi sulle due figure de' santi Domenico e Francesco d'Assisi, espresse sotto all' arco che cinge la porta indicata. Vorrebbero alcuni, con poca critica, che ne avesse dati i disegni, con ispirito profetico, il famoso abate Gioachino, dicendo che venner condotte quelle immagini pria che i due Santi nascessero. Ma è provato che tutti e tre erano contemporanei. Veggasi sopra ciò il Meschinello (37) ed il Moschini (38).

ALTARE DELLA CROCE, ORA DEL SS. SACRAMENTO.

Questo altare anticamente era dicato a s. Leonardo. Se non che l' anno 1618 fu eretto di nuovo, e per una insigne reliquia della Croce, che ivi allora si chiuse, venne appellato appunto altar della Croce. In seguito trasportato in esso, per maggior comodo de' fedeli, il ciborio, si chiamò del Sacramento.

Il Moschini (39) dice, che l' antico marmo con la figura di s. Leonardo, ora incastrato nel muro esteriore del tempio dal lato che guarda la fu chiesa di s. Basso, potesse servire in antico a tavola di questo altare, ed il Meschinello (40), seguito dal Piazza (41), afferma che *la pala di esso Santo era fatta a musaico.* Ma posto mente che il Sansovino (42), il quale scriveva mentre appunto erigevasi di nuovo l' altare, non fa parola di tale musaico, sembra che il dotto e diligente Moschini abbia più del Meschinello côlto nel vero.

Simile questo altare all' altro descritto della Madonna *Nicopeja,* ha sul dinanzi due colonne che sostengono il superior ambulacro, le quali prendono in mezzo il parapetto di agata sardonica con basamento e cimasa di verde antico, che separa l' altare dal tempio. — Sotto una tribuna sorretta da quattro colonne, due di porfido e due di africano, s' innalza sull' ara il tabernacolo di marmo orientale, con colonnette e rimessi di varie macchie, chiuso da due valve di bronzo, su cui sono rappresentati i santi Leonardo ed Antonio abate, lavoro non già del Sansovino, come dice il Meschinello, ma forse dello stesso artefice che fuse quelle dell' altar della Vergine, come dicemmo, e che quì avrà anche lasciato suo nome. A cagione però di una custodia di marmo, posta da pochi anni, e che cela in parte le ricordate valve, non possonsi esaminare con diligenza, onde scoprirne per avventura le sigle.

ALTARI DI S. JACOPO E DI S. PAOLO.

Questi due altarini, posti nella crociera del tempio, ed eretti dal doge Cristoforo Moro, fra gli anni 1462 e 1471, tempo della di lui ducea, sono due pregevolissimi monumenti di scultura attribuiti dal Cicognara a Pietro Lombardo, come vedrassi nella illustrazione compresa in quest' opera, ove viene offerta la incisione di quel di s. Jacopo, ed alla quale illustrazione si riporterà il lettore benevolo.

NAVATA SINISTRA.

Come nella navata di contro, così in questa havvi una cupoletta di fronte al maggiore altare, nella cui cima è figurato il Salvatore con sotto la Vergine, varii Angeli e una matrona coronata col motto: *Regina sutrix,* tenente fra mani la leggenda: E *coelo venient.* — Gli archetti, che reggono la menzionata cupoletta, portano ognuno due Santi, e sotto il vôlto, coi cartoni di *Pietro Vecchia,* quinci evvi la collocazione sotto il maggior altare del Corpo di s. Marco, e quindi l' imperator Costantino e sant' Elena con la Croce. Nel primo musaico è segnato l' anno 1648. — I lavori de' due archi che seguono, si eseguirono coi cartoni del menzionato *Pietro Vecchia.* Nell' uno, stanno le immagini de' santi Basilio e Liberale, lavorate da *Domenico Caenazzo;* nell'altro, si vede, superiormente, la Strage degl'Innocenti; Rachele che piange i figliuoli e due Angeli che ne accolgon le anime, divisi dal mistico Agnello, lavori forse del suddetto Caenazzo.

Notasi nel pilone, che regge la navata in discorso, una immagine antichissima di Maria scolpita in marmo, e che la tradizione ricorda qui recata da Costantinopoli.

Nella gran faccia della muraglia principale vi sono, nella parte inferiore in cinque comparti, altrettante figure sprimenti la Vergine nel mezzo, e ne' lati i profeti Davidde, Salomone, Isaia ed Ezechiele, musaici del secolo XIV; e sopra a queste Gesù che ôra nell' orto e gli addormentati Discepoli. Poi di fianco alle finestre s' incontrano le passioni de' santi Simeone e Giuda, poichè ruinar fecero i simulacri, l' uno del Sole, l' altro della Luna, lavori del secolo XVI.

Occupano il gran vôlto le istorie degli apostoli Filippo, Jacopo, Bartolommeo e Matteo. Si vede il primo quando fa cadere il simulacro di Marte, e allorchè muore

nant à parler seulement des mosaïques qui, par leur beauté, sont presque au-dessus de toutes les autres de ce temple. *Michel Giambono*, qui y travailla (32), y mit tant d'art et tant de perfection, qu'il surpassa les autres mosaïstes. Le *Giambono* fut le premier à s' écarter de la vieille routine, pour suivre les manières des peintres les plus habiles de son temps; ses mosaïques de l' Annonciation qui se trouvent à côté de la croisée, et celles de David, d'Isaïe, de la Vierge avec l'enfant Jésus sur les bras, et de la Visitation qu'on voit sur la voûte, sont toutes des mosaïques admirables. *Giambono*, qui était aussi peintre, n' avait besoin de personne pour faire colorer ses cartons. L' Académie royale possède un tableau de lui que nous avons illustré sous le n. 10 du 1er Volume de notre *Pinacothèque*.

BRAS GAUCHE.

Si nous passons ensuite du côté opposé du temple, en partant de l'autel de saint Clément, et après le parapet en marbre qui suit la disposition de la grande chapelle, on rencontre une coupole, portant au milieu, en mosaïque, une croix tout environnée de rayons et, dans les voûtes qui soutiennent la coupole, on remarque des mosaïques représentant saint Antoine de Padoue, saint Bernardin de Sienne et les Archanges Michel et Gabriel: tous ces travaux furent exécutés en 1658, 1646 et 1666 par *Jean-Baptiste Paulati*, *Pierre Scutarini*, *Augustin da Ponte* et *Léonard Cigola*.

En avançant de ce côté vers le bras gauche, et précisément en passant par l'arche qui resterait à gauche de l'observateur, on voit un bas-relief très-ancien avec l'image de Marie, et sur la droite, il y a une grande figure de saint Michel, fort ancienne. C'est ici que, suivant une légende du onzième siècle, parut l'ombre du s.t Marc, pour indiquer l'endroit, où on avait déposé secrétement son corps. Dandolo (33), l' abbé Zenone de saint Nicolas di *Lido* et le célèbre Bernard Justinien de Saint Moïse (34), affirment la vérité du prodige, tandis que d'autres auteurs en doutent du fait, tel qu'il est rapporté par Dandolo; mais non pas du prodige. Ils disent que ce prodige consiste dans l'inspiration qu'on a eu de rechercher ces reliques sacrées, après les vicissitudes politiques survenues, et dans la constance avec la quelle on a courageusement et avec zèle insisté dans cette recherche, malgré les obstacles physiques, et bien qu'on eut perdu les indices positifs (35).

En continuant l' examen, on rencontre l' autel de saint Léonard, aujourd'hui du très-Saint-Sacrement. Sur la paroi de cet autel, il y a six tableaux en mosaïques exécutés sur les cartons de *Pierre Vecchia* par *Dominique Cigola*, et par *Augustin da Ponte*; ils reproduisent six faits de la vie de saint Léonard, savoir: 1.° il est tenu aux fonts baptismaux par le roi Clovis; 2.° il prie pour délivrer de la mort la femme de Théodoret, fils du roi d'Austrasie; 3.° il fait l'aumône aux pauvres; 4.° il obtient de l' eau du ciel et étanche la soif du peuple; 5.° il délivre des prisonniers; 6.° il apparait à un condamné et lui donne la liberté.

Pierre Vecchia a fourni les cartons à ces mêmes mosaïstes pour les histoires du Paralytique, guéri par l'immersion dans la piscine merveilleuse; de saint Pierre qui marche sur les eaux; l'une exécutée entre les deux croisées, l'autre, au-dessus de celle-ci: sur l'angle gauche, *Laurent Ceccato* travailla à la figure du prophète Oséas.

Dans la voûte qui couvre l'autel, d'anciennes mosaïques du XIII siècle retracent les histoires de la Samaritaine à la citerne, de la Multiplication des pains et des poissons, de l'Aveugle-né et de Zachée, appelé par le Seigneur.

La demi-lune et l'arche qui la couvre, ainsi que les autres petites arches, sont toutes couvertes des histoires d'Abraham avec beaucoup de figures de Saints et de Prophètes: ce travail est d'une époque récente par *Pizzamano* et par *Salandri*: au-dessus des images de saint Antoine abbé et de saint Vincent Ferreri, on lit le nom d' un *Sylvestre* et la date de 1548: au bas de saint Bernardin et de saint Paul, il y a aussi le nom de maître *Antoine*. — Dans l'arche qui suit, il y a le miracle de la Reproduction des pains et des poissons, des Diables qui entrent dans le corps des cochons, la Belle-mère de saint Pierre et la femme courbée, toutes les deux guéries par Jésus-Christ.

La grande coupole de ce bras est ornée de plusieurs figures de Saints et de la bienheureuse Tècla: cette dernière est faite par *Vincent Bianchini*, qui y inscrivit son nom. Dans l' arche vers la grande nef du temple, on voit les prophètes David, Salomon, Moïse et Zacharie. La voûte est ornée des mosaïques de la tentation du Christ dans le désert, de son entrée à Jérusalem, de sa Cène, et du Lavement des pieds: et au faîte du pinacle apparait le Père Eternel, soutenu pas les Anges, mosaïques toutes du XVI siècle.

Près du maître-autel, s' élève une autre chaire de forme octogone soutenue par neuf colonnes de marbre oriental: au-dessus de celle-ci et sur la paroi se détache la statue de la Vierge tout-à-fait semblable à celui de l'autel *dei Mascoli*.

Voulant continuer l'examen de ce bras, il faut s' arrêter sous l' arche de l'entrecolonnement du milieu, vis-à-vis l' autel du Sacrement, pour y observer les images de plusieurs Saints, et sur le dais, l'une à droite exécutée en 1634, et l'autre à gauche, les figures des prophètes Jérémie et Joël.

Jean Antoine Fumiani, mort en 1710, grand compositeur et dessinateur très-correct, a fourni les cartons pour les mosaïques de la voûte, qui sont les suivantes: saint Joachim et s.te Anne, tristes de leur stérilité, sont consolés par l'Ange et leur prophète Isacar; ils témoignent leur joie en reconnaissant que les prédictions de l'Ange s'accordaient avec les prophéties d'Isaïe, et enfin leur allégresse pour la naissance de la Vierge. Ce dernier compartiment a les initiales D.C.F.— Moschini, auteur si diligent, fait observer que ces œuvres sont probablement de *Dominique Cigola*, que Zanetti a trouvé, dans les régistres de l'Église, inscrit au nombre des mosaïstes salariés en 1665, bien que l'inscription ait pu appartenir a *Dominique Caenazzo*, inscrit parmi les maîtres en 1652; à moins qu'à cette dernière version ne s'oppose la circonstance qu'en cette année là *Caenazzo* devait être très-agé (36).

L'une des mosaïques, la plus ancienne et aussi la plus utile à l'histoire vénitienne, c' est celle qu' on voit sur la paroi en face de l' autel du Sacrement: nous disons utile à l' histoire de Venise, car cette mosaïque révéle les mœurs de l'époque; c'est le doge Ordelaphe Faliero environné par les prêtres et le peuple qui assistent au sacrifice de la Messe, offert par l' évêque Henry Contarini afin d' obtenir du Ciel la découverte de l'endroit où gisait le Corps de saint Marc, dont on avait perdu le souvenir, tandis que, tout à coup, de dessous le pilier, apparait la caisse contenant les reliques du Saint.

Au-dessus de cette mosaïque, entre les deux croisées, *Dominique Cigola* exécuta, en 1691, l'autre mosaïque de la Présentation de la Vierge au Temple. Sous la voûte à gauche, existe une porte qui conduit au Trésor: sur cette porte, il y a une image du Rédempteur; c'est une ancienne sculpture en marbre grec, qu'on dit achetée à Jérusalem: en dedans de l'arche en cintre, il y a la mosaïque de deux Anges qui soutiennent la Croix.

On a beaucoup écrit et discuté sur les figures de saint Dominique et de saint François d'Assise; les uns affirment que les dessins des figures avaient été donnés par le fameux abbé Joachim, avant la naissance des deux Saints: et les autres prouvent que tous les trois étaient contemporains. Voir Meschinello (37) et Moschini (38).

AUTEL DE LA CROIX, ACTUELLEMENT DU TRÈS-SAINT SACREMENT.

Cet autel, dédié jadis a saint Léonard, fut reconstruit en 1618, et à cause de la fameuse relique de la Croix qu'on y renferma, il prit la dénomination d'autel de la Croix; mais on y transporta ensuite le saint ciboire, et il fut appelé l'autel du saint Sacrement.

Moschini (39) soutient que la figure en marbre de saint Léonard, qu'on voit aujourd'hui incrustée dans le mur extérieur du temple, du côté qui fait face à l'église de saint Basso a pu anciennement servir de tableau à cet autel; tandis que Meschinello (40) et Piazza (41) soutiennent que *la pelle de ce saint était en mosaïque;* mais l'autorité de Sansovino (42), qui écrivait à l'époque de la reconstruction de l' autel, donne raison au chanoine Moschini plutôt qu'à Meschinello.

Cet autel tout-à-fait semblable à celui de la Madone *Nicopeja*, que nous avons décrit, a sur son devant deux colonnes, qui soutiennent le dais, en s'élevant du centre du parapet en agathe sardoine avec soubassement et listel en vert-antique, et séparant ainsi l'autel du temple. Sous une tribune appuyée sur quatre colonnes, deux en porphyre et deux en marbre africain, s' élève l'autel avec son tabernacle en marbre oriental avec des petites colonnes et des appiécements tachetés fermés par deux valves en bronzes, sur lesquelles on a voulu répresenter les saints Léonard et Antoine Abbé. Ce travail n' est pas de *Sansovino*, comme le prétend Meschinello, mais peut-être du même artiste, qui a fait, ainsi que nous l'avons dit, le jet de la statue de la Vierge, et qui a dû y inscrire son nom. Mais, à cause d'une garde en marbre, qu'on lui a mise il n'y a que quelques années, et qui cache en partie les dites valves, on ne peut les examiner avec soin, afin d'en découvrir peut-être les signes.

AUTELS DE SAINT JACQUES ET DE SAINT PAUL.

Ces deux petits autels situés au milieu de la croix qui représente le Temple, furent élevés par le doge Christophe Moro vers les ans 1462 à 1471, et sont sans contredit deux monuments de sculpture, attribués par M. Cicognara à Pierre Lombard, comme l' on peut s' en convaincre en consultant la gravure de saint Jacques qui fait partie de la présente collection.

NEF DE GAUCHE.

De même que pour la nef principale, il y a dans la nef de gauche, vis-à-vis du maître-autel, une petite coupole avec force figures d'Anges, qui environnent le Sauveur, la Vierge et, plus loin, une matrone, environnée par les paroles: *Regina sutrix*, tenant dans les mains l' exergue: *E coelo venient*. — Les petites arches qui supportent la petite coupole, ont chacune deux saints, et sous la voûte, avec les cartons de *Pierre Vecchia*, on voit l'enterrement du Corps de saint Marc, et l' empereur Constantin, et sainte Hélène avec la Croix: la première des deux mosaïques porte la date de 1648. — Ce *Pierre Vecchia* fournit aussi les cartons pour les mosaïques des deux arches qui suivent, savoir des saints Basile et Libéral, travaillés par *Dominique Caenazzo*, du Massacre des Innocents et de Rachel qui pleure ses enfants, dont les âmes sont accueillies par deux Anges près de l'Agneau mystique, ouvrages qui sont peut être du même *Caenazzo*.

On remarque sur le pilier qui soutient la nef dont nous parlons une image très-ancienne de Marie, sculptée en marbre, et portée de Constantinople, d'après la tradition.

Sur la grande façade du mur principal, on voit à la partie inférieure, sur les cinq compartiments, autant de figures qui représentent la Vierge entourée par les prophètes David, Salomon, Isaïe et Ezéchiel, mosaïques du XIV siècle: au-dessus, le Christ priant dans le jardin des Oliviers, et les Disciples endormis: sur les flancs des croisées, les supplices de saint Siméon et de saint Judas, après qu'ils eurent fait écrouler les simulacres du Soleil et de la Lune, travaux du XVI siècle.

La grande voûte est couverte par les histoires des apôtres Philippe, Jacques, Barthélemy et Mathieu: ici saint Philippe détruit l'autel de Mars, et il meurt à Hiéropolis en confessant la foi du Christ; plus loin, c' est saint Jacques précipité du haut d'une tour par les Pharisiens, et enseveli à Jérusalem; saint Barthélemy prêchant l' Évangile aux Indiens, et ceux-ci l' écorchant tout vif; saint Mathieu baptisant le roi d' Egypte et sa famille, et après souffrant le martyre. Ce sont des œuvres exécutées en XVII siècle.

confessando Gesù a Jerapoli. Il secondo appar dall' alto di una torre precipitato; percosso a morte dai Farisei, e finalmente seppellito in Gerusalemme. Predica il terzo nelle Indie, e viene da quei popoli scorticato. S. Matteo, da ultimo, battezza il re d'Egitto con la famiglia, e sacrificando all'altare, soffre il martirio. Sono queste opere lavorate nel secolo XVII.

Sotto a questo vôlto, torreggiano due figure una all' altra di fronte, sprimenti, quella a sinistra dell' osservatore la Chiesa, e quella a destra la Sinagoga. La prima venne eseguita col disegno di *Domenico Tintoretto*, l' altra coi cartoni dell' *Aliense*, da *Lorenzo Ceccato*.

Nell' arco inferiore, che viene appresso, vi sono i santi Ilario e Paolo eremiti, e nel superiore si vede Iddio in trono, coll'Agnello ai piedi, circondato dai quattro animali coi vecchioni ed il libro mistico co'sigilli, notato nell' Apocalisse. *Jacopo Pasterini*, che eseguì questo bel musaico, merita onorata menzione fra i primi maestri del tempo nel quale fiorì, che fu circa il 1615.

La cupoletta seguente, ostenta un Cristo posto tra due Cherubini, e ne' pennacchi gli Evangelisti. Sotto alla medesima, in una mezza luna del muro principale, sono effigiati sette Angeli con trombe, ed uno con incensiere in mano, e significano i castighi preveduti e registrati da s. Giovanni al capo 8 dell' Apocalisse, lavori del secolo XIII. Di sotto poi, nella parete medesima, evvi un basso-rilievo in marmo con le figure di Gesù Cristo, di Maria e del Battista, opera de'rozzi secoli, e qui trasportata, narra la fama, da Aquileja (43).

La pila dell' acqua lustrale, che sorge poco appresso, avrà parole di lode più innanzi dal Cicognara, giacchè per la sua bellezza e singolarità meritò di venire incisa.

CAPPELLA DEL BATTISTERIO.

Questa cappella anticamente chiamavasi de' *Putti*, secondo il Sansovino (44). Nel mezzo s' innalza una gran vasca di pietra valassa del diametro di metri 2,06, alta metri 0,45: ornata di un coperchio di bronzo, ove si veggon scolpiti gli Evangelisti ed alcuni fatti della vita del Precursore, ed in cima torreggia la statua pure di bronzo dello stesso Battista. Nota il chiarissimo canonico Moschini l' errore in cui cadde il Meschinello, nell' attribuire quest' opera a *Jacopo Sansovino*, se dal contratto veduto dal medesimo Moschini nell' archivio di chiesa, si conosce che nel 1545 il Sansovino citato, elesse a tal opera *Desiderio da Firenze* e *Tiziano da Padova* (cioè *Tiziano Minio*). Le sigle S. F. P. F. che si veggono sculte a' pie' del simulacro, indicano esser questo fattura di *Francesco Segala*, come crede il lodato Moschini (45).

L' altare è sacro al Precursore, che vedesi effigiato in ampio basso-rilievo di antico lavoro del secolo XIII, affisso nella parete, e serviente di tavola allo stesso altare. È in atto di battezzare Gesù, e gli sta sopra Gabriele annunziante la Vergine, diviso da un Angelo, ed ai piedi s. Marco alato. Nelle estremità vi sono, negli angoli superiori, i profeti Daniele e Zaccaria, ne' due inferiori li ss. Marco e Nicolò, e fra le une e le altre figure, i santi Pietro e Paolo. Ai lati del quadro stanno due Angeli, e per fianco all'altare, due bassi-rilievi coi santi Teodoro e Giorgio lavori pur questi del secolo XIII.

Narra il Dandolo (46) che la pietra di granito orientale, che serve di mensa all' altare descritto, sia quella medesima sulla quale Gesù predicasse alle turbe fuori di Tiro, e qui poscia recata nel 1126 dal doge Domenico Michiel. Ma forse che codesta pia credenza sia da porsi in dubbio; come in dubbio si pone, essere la pietra macchiata in rosso, infissa nella parete a destra, quella medesima, su cui nella prigione, ove era rinchiuso, cadesse il sacro capo del Battista, reciso per ordine dell'incestuoso Ascalonita, e qui pure recata dal doge anzidetto. Sopra a questa ultima, entro un catino, vi è scolpita in marmo la testa del Santo.

Il doge Andrea Dandolo, morto nel 1354, riposa in una cassa di marmo infissa nella parete presso la finestra. Dice il Sansovino (47) che per sua cura codesta cappella venne ornata tutta di musaici. Ma osserva giudiziosamente il p. Paolo Maria Paciaudi (48), che il Dandolo avrà sì impiegata a beneficio di essa cappella una gran somma di danaro, ma non ogni musaico sarà stato lavorato sotto il suo governo, giacchè molti contano una età più antica: la qual cosa ogni conoscitore potrà di leggeri vedere. Il Dandolo fu dottissimo, scrisse la storia della sua patria, ed amò molto i letterati. Ne fa fede l' amicizia candidissima che legollo al Petrarca, il quale consigliò la inscrizione che sta sotto la tomba. Il simulacro del doge è supino sul sarcofago, e d' intorno, in bassorilievo, si veggono le immagini di s. Leonardo, della Vergine Annunziata, e poi divenuta Madre del Verbo, ed i martirii de' ss. Giovanni ed Andrea.

Fra la porta che mette nella vicina cappella dello Zeno, e l'altra che introduce nel tempio, sorge l' urna del doge Giovanni Soranzo, morto l'ultimo giorno dell' anno 1328 e qui riposto senza alcuna inscrizione. La storia però lo ricorda qual uomo di eccelsa nascita, di carattere dolce ed insinuante, di talento incomparabile per guadagnare i cuori, amator del suo popolo, saggio, prudente e coltivator della pace.

A toccar dei musaici che ornano questa cappella, diremo essersi questi lavorati dal duodecimo al decimoquarto secolo. In quello nella mezza luna sopra l' altare, è figurato Gesù crocifisso con la Vergine e s. Marco alla destra, e li santi Gio. Evangelista e Battista alla manca. Innanzi alla Croce è genuflesso il doge, e poco appresso il gran-cancelliere, secondo Girolamo Zanetti, il quale cavò da questa opera una pruova che in antico usavano i dogi della berretta, e non del corno ducale (49).

A destra dell'altare, sono espressi i fatti del Battista, cioè, quando vien decollato nel carcere, quando è recata la di lui testa ad Erodiade, e quando riceve sepoltura la benedetta sua salma. Nel musaico di fronte al descritto, si nota l' Angelo che appare a Zaccaria, il medesimo privato della favella nel Tempio, e lo stesso con la santa sua sposa.

La cupola s' adorna del Salvatore in gloria, ed i peducci portan le immagini dei quattro Dottori della Chiesa Latina. — Nell' arco che segue, vi sono i santi Pietro Orseolo, Antonio da Brescia, Isidoro e Teodoro; e l' altra cupola appresso figura nella cima il Redentore, che manda gli Apostoli alle nazioni, e ne'pennacchi, i quattro Dottori della Chiesa Orientale.

Nella parete al lato della piazza minore, vedesi la Nascita del Battista, e Zaccaria che scrive il nome del santo figliuolo. Questo lavoro, sul disegno di *Girolamo Pilotto*, venne condotto da *Francesco Turresio* nel 1618. — Sta sulla porta, che mette nel tempio, Erodiade con la testa del Battista sul disco.

I quattro Evangelisti ornano l' arco dopo la seconda cupoletta, e il gran vôlto che segue ha nella cima il Salvatore cinto da varii Profeti, e quindi Erode che domanda ai Magi del nato Gesù; questi ultimi alla stalla di Betlem; la fuga in Egitto; e in fine la strage degli Innocenti.

Nel musaico sopra la porta che mette alla vicina cappella Zeno, è un Angelo che presenta la veste al Battista; e dai lati della porta medesima, quinci il Precursore guidato da un Celeste nel deserto, e quindi la di lui predicazione alle turbe.

Ma il più antico musaico qui esistente, quello che più degli altri meriti l' attenzione dell'erudito, illustrato anche dal p. Paciaudi nella citata sua opera (50), è il Battesimo del Salvatore. Si vede in esso Cristo Gesù immerso nel fiume, con la testa al petto inchinata, e tutto intento a compiere quel sacramento che dovea da lui ricevere santificazione, ed essere la base solidissima della divina sua legge. È il Battista in riva al Giordano, squallido e macro, con la chioma scapigliata, ispido il mento per barba incolta e lunghissima, e mal coperto di un velo, sopra il quale si aggira povero manto, e qual conveniva a lui che il mondo teneva a vile. Mette la destra mano sul capo del Signor delle cose, e appresso gli sta un arboscello e una doppia scure, per alludere all'evangelico: *Dicebat eis (Judaeis): Jam enim ad radicem arborum securis posita est*, che abbiamo in Matteo. Dall' altra parte del fiume sono alcuni Angeli disposti in lungo ordine, ed in atto umile e dimesso. Vola per l' alto la mistica Colomba, e una radiante stella diffonde suo lume a rallegrare la terra.

Sopra il monumento notato del Soranzo, che è al basso del descritto musaico, son figurati i profeti Giona e Michea, e in alto alla finestra, Davidde e Salomone.

CAPPELLA ZENO.

La Repubblica di Venezia, sempre splendida e volonterosa nel dimostrare a'propri figli il di lei grato animo pei servigi da essi resi a pro della patria, volle sacra alla memoria del cardinale Gio. Battista Zeno, questa cappella. Avea lo Zeno disposto in morte ricco legato alla Repubblica, e perciò la Repubblica gli erigeva qui un monumento cospicuo in bronzo, ad attestare ai posteri la propria riconoscenza. Ciò decretavasi nel 1505, e nel 1515 compievasi il lavoro, quattordici anni dopo il mortale passaggio dell' illustre porporato.

In mezzo della cappella impertanto s' erge il ricco sarcofago di bronzo, sul quale giace distesa la statua dello Zeno, ed intorno alla cassa, che contiene le ceneri di lui, stanno sei grandi figure pure di bronzo, sprimenti la Fede, la Speranza, la Carità, la Prudenza, la Pietà e la Munificenza. Tali lavori si cominciarono nel 1505, e toccarono lor compimento dopo dieci anni. Ciò accadde per le discordie nate fra *Antonio Lombardo* e *Alessandro Leopardi*, a rimover le quali, e perchè il lavoro progredisse, vennero dai Procuratori sostituiti *Zuanne di Alberghetto* e *Pier Zuanne delle Campane*. Ma lentamente ancor procedendo quest'opera, si elesse qual capo *Pietro Lombardo*, padre di *Antonio*, il quale prese obbligo di eseguir le figure, e *Pier Zuanne delle Campane* il getto. Il Temanza dice (51) che pose pur mano nel sarcofago l'intagliatore *Paolo Savi*.

Questo bronzo, per vero dire, è assai considerato, tanto pel gusto degli ornamenti, come per la ricchezza e proprietà della composizione e per la delicatezza, precisione e nettezza de' getti. Noi crediamo che opera più ben immaginata e condotta non potriasi additare nel genere monumentale moderno, e sì il dotto che il vulgo convien si fermi ad ammirare lo sfarzo lussureggiante del metallo, e l'ingegno supremo degli artefici, impiegati a far risplendere la munificenza della veneziana Repubblica. — La inscrizione che leggesi ricorda la sapienza dell'illustre porporato, la di lui pietà e splendidezza. — Anche l'altare locato di fronte al monumento descritto, è quasi tutto di bronzo, e sul merito di esso veggasi più innanzi quanto espose il Cicognara. Noteremo intanto gli altri oggetti preziosi ed i musaici di cui questa cappella s' adorna.

E prima di ogni altra cosa, additeremo le effigie in marmo di Maria col Bimbo in collo, locata nella parete a destra dell' altare. Fu qui recata da Costantinopoli, e la greca inscrizione, tradotta nella lingua del Lazio, palesa come l' imperadore Michele, marito d' Irene, fe' da tal pietra scorrere nella città di Costantino l' acqua a dissetare il suo popolo. Tale inscrizione fu da alcuni cronacisti male intesa, onde ridicolosamente interpretarono essere scaturito da questo masso, per prodigio di Mosè, dolce umore a togliere là nel deserto l' arsura che struggeva Israello.

Dall' opposta parte, adorna il muro un basso-rilievo pur greco, portante un Angelo, e sopra la finestra, anticamente quinta porta del principale prospetto del tempio, si vede un altro basso rilievo, di età remota, che rappresenta la nascita di Gesù, e la di lui fuga in Egitto. Anche da questo lavoro si avrebbe potuto dedurre quali fossero le arti ne' secoli del loro decadimento, se all' acuto intelletto del Cicognara fosse piaciuto esaminarlo dappresso.

Le pareti tutte e le vôlte sono coperte, come il resto del tempio, di musaici, parte antichi e parte recenti.

Gli antichi vestono l'ampio vôlto, che copre la cappella; e in doppio ordine, son figurate le principali azioni dell' evangelista s. Marco, e sulla porta, guidante al-

Au-dessous de cette voûte, s'étalent deux grandes figures; à droite, c'est l'Église, à gauche, la Synagogue. La première fut exécutée sur le dessin de *Dominique Tintoret;* à la seconde *Laurent Ceccato* travailla sur les cartons de *l'Aliense.*

A l'arche inférieure qui suit, sont s.t Hilarion et s.t Paul hermites et, à l'arche supérieure, on voit Dieu sur le trône avec l'Agneau à ses pieds, environné des quatre animaux avec les vieillards, et le livre mystique avec les sceaux noté par l'Apocalypse. *Jacques Pasterini,* qui exécuta cette belle mosaïque, a mérité la plus honorable mention parmi les artistes du temps (l'an 1615).

La petite coupole, qui suit, étale la mosaïque du Christ entre deux Chérubins, et, dans les clefs de voûtes, on voit les Évangélistes: au dessous de cette coupole, dans la demi-lune du mur principal, il y a sept Anges avec des trompettes, et un autre Ange portant un encensoir. Ce sont des allégories des punitions marquées au chapitre VIII du livre de l'Apocalypse de saint Jean; œuvres du XIII siècle. Vers la partie inférieure de la même paroi on remarque un bas-relief en marbre, avec des figures de Jésus-Christ, de Marie, et de saint Jean Baptiste: c'est un travail grossier, executé dans les siècles de ténèbres artistiques et qui fut envoyé d'Aquileja à Venise (43).

Le bénitier qui s'éleve à côté de cette chapelle, a merité et obtenu une complète illustration de M. Cicognara, et le lecteur lui en saura gré en lisant plus loin ses savantes pages, et en consultant la gravure qui s' y réfère.

CHAPELLE DU BAPTISTÈRE.

Cette chapelle était anciennement dénommée chapelle des *Enfants,* au dire de Sansovino (44). Au milieu, s'élève un grand bassin en pierre de *valassa,* du diamètre de 2 m. 06, haute 0,45 centimètres, avec un couvercle en bronze sculpté: les figures représentent les Evangélistes et des évenements de la vie du Précurseur. Sur le faîte de ce couvercle, se dresse la statue de saint Jean Baptiste. Moschini, après avoir combattu l'avis de Meschinello, qui attribuait cet ouvrage à *Sansovino,* cite le contrat existant aux archives de l'église, et qui montre que *Sansovino* avait donné ce travail à *Désiré de Florence* et à *Tiziano Minio de Padoue.* Ce même Moschini conclut néanmoins que le travail du simulacre est dû à *François Segala,* d'après les initiales qu' il porte de S. F. P. F. (45). — L'autel est dédié au Précurseur que l'on voit figuré sur un vaste bas-relief, ancien travail du XIII siècle, fixé aux parois et tenant lieu de tableau à ce même autel. S.t Jean est représenté au moment, où il baptise Jésus, et plus loin, au-dessus, l'Annonciation de la Vierge par Gabriel séparé par un Ange, et au bas l'évangeliste saint Marc avec des ailes. Vers l' extrémité de la chapelle, on voit dans les angles supérieurs, les prophètes Daniel et Zacharie et, dans les angles inférieurs, saint Marc et saint Nicolas: au milieu de ces quatre figures il y a saint Pierre et saint Paul. Aux deux côtés du tableau, on remarque deux Anges; enfin sur les côtés de cet autel, deux bas-reliefs représentent saint Théodore et saint Georges, travaux du siècle XIII.

La pierre de granit oriental qui sert de table à cet autel serait la même, suivant l' opinion de l' historien Dandolo (46), qui aurait tenu lieu de tribune à Jésus-Christ, lorsqu'il prêcha devant la multitude de Tyr, hors l'enceinte de cette ville: le doge Dominique Michiel porta à Venise la pierre et y débita la pieuse tradition qu'on prétendait y atâcher. Mais aucune preuve ne venant fortifier cette croyance, nous doutons qu' elle soit vraie; comme nous doutons également de l'autre tradition sur une pierre tachée de rouge, incrustée dans la paroi de droite, qu'on dit maculée du sang de saint Jean Baptiste, dont la tête tomba par ordre du gouverneur de la Judée à la sollicitation d'Hérodiade sa fille et sa maîtresse; au-dessus de cette pierre tachée, il y a une cuvette en marbre avec la tête du Saint en sculpture.

Le corps du doge André Dandolo, mort en l'an 1354, repose dans une caisse en marbre, fixée à la paroi, près de la croisée sus énoncée. — Suivant Sansovino (47) on attribue à ce doge de grandes largesses pour les mosaïques de la chapelle; mais on peut bien observer, avec le père M. Paciaudi (48), que Dandolo avait sans doute dû dépenser beaucoup d' argent pour orner cette chapelle; mais ces frais ne doivent pas être limités aux seules mosaïques, car plusieurs d'entr'elles appartiennent à une époque beaucoup plus ancienne, que celle du doge. Le doge Dandolo fut très-savant. Il écrivit l' histoire de sa patrie, et aima beaucoup les littérateurs. L' amitié inaltérable qu'il eut pour Pétrarque en fait foi: ce fut ce poëte qui conseilla l'inscription, qu'on remarque sur sa tombe. Le simulacre du doge reste couché sur le sarcophage, et tout autour, en bas-relief, on voit les images de saint Léonard, de la Vierge et les supplices de saint Jean et de saint André.

Entre la porte qui conduit à la chapelle Zeno, et l'autre qui sert d' entrée au temple, s'éléve l'urne du doge Jean Soranzo, mort le dernier jour de l'année 1328, et déposé dans cet endroit sans aucune inscription. L'histoire cependant le rappelle comme un homme d' une haute naissance, très-doux de caractère et très-insinuant. Il avait surtout un talent incomparable dans l' art de gagner les coeurs; il aima son peuple, et il fut sage, prudent, et très-porté à la paix.

Voulant parler des mosaïques qui ornent cette chapelle, nous dirons quell'elles furent exécutées du XII au XIV siècle. Dans la demi-lune sur l'autel, on a figuré Jésus crucifié, avec la Vierge, saint Marc à droite, et les Évangélistes et saint Jean Baptiste à gauche. Devant la Croix, est le doge agenouillé, et près de lui, le grand chancelier. M. Jérome Zanetti prouva par cette mosaïque qu'anciennement le chefs de l'état portaient le bonnet et non pas la corne ducale (49).

A droite de l' autel, sont représentés les faits de saint Jean Baptiste, savoir, la décapitation dans la prison, sa tête présentée à Hérodiade et son enterrement. Dans la mosaïque en face, on voit l'Ange qui apparait à Zacharie; puis lorsqu'il perd la parole dans le temple; enfin quand il accompagne sa sainte épouse.

La coupole est ornée d' une gloire du Sauveur et les corbeaux portent les images des quatre Docteurs de l'Église Latine. — Dans l'arche qui suit il y a les saints Pierre Orseolo, Antoine de Brescia, Isidore et Théodore: au-dessous de l'autre coupole contigue, figurent, sur le sommet, le Rédempteur, donnant la mission aux Apôtres d' aller prêcher aux nations, et dans les clefs de voûtes, il y a les quatre docteurs de l'Église Orientale.

Sur la paroi du-côté de la petite place, on voit la Naissance de saint Jean Baptiste, et son père Zacharie qui écrit son nom: le travail fut exécuté par *François Turresio,* en 1618, et d'après le dessin de *Jérome Pilotto.* — Sur la porte du temple il y a une Hérodiade avec la tête de saint Jean Baptiste sur le plateau.

L' arche après la seconde petite coupule est ornée des quatre Évangélistes, et la grande voûte, qui suit, montre au sommet le Sauveur environné de plusieurs Prophètes; puis, un peu plus bas, Hérode qui demande aux Mages des nouvelles de Jésus nouveau-né; ces derniers auprès de l'écurie de Bethlem; la fuite en Egypte et le massacre des Innocents.

La mosaïque qui est sur la porte de la chapelle Zeno, représente un Ange qui offre la robe a Saint Jean Baptiste; et des deux côtés de la porte, on voit celui-ci conduit par un Ange dans le désert, et puis lorsqu'il est sur le point de prêcher à la foule.

Mais la mosaïque la plus ancienne de ce temple, celle qui attire l' attention de l'érudit et qui a été illustrée par le père Paciaudi dans son œuvre précitée (50), c' est celle du Baptême du Sauveur. Jésus-Christ plonge dans la rivière ayant la tête inclinée sur la poitrine et tout attentif à ce sacrement, qui, sanctifié par lui, devait devenir la base si solide de sa loi divine: saint Jean Baptiste est là, près du Jourdain, pâle et maigre, la barbe et les cheveux en désordre, un voile le couvrant à peine au-dessous de son manteau tout déchiré: il est mis, en un mot, comme un homme qui méprise le monde: il tient sa main droite sur la tête du Seigneur de toutes choses: plus loin il y a un petit arbre, et, à côté, une double arche pour faire allusion aux paroles évangéliques de Mathieu: *Dicebat eis (Judaeis): Jam enim ad radicem arborum securis posita est.* De l' autre côté de la rivière, on voit des Anges rangés en longue file dans une attitude humble et soumise. La Colombe mystique vole dans les airs, et une étoile rayonnante répand sa lumière pour réjouir la terre.

Sur le monument indiqué de Soranzo, qui est au bas de cette mosaïque, sont représentés les prophètes Jonas et Michéas, et dans le haut de la fenêtre David et Salomon.

CHAPELLE ZENO.

La République de Venise, toujours spendide et prête à temoigner sa gratitude envers ceux de ses enfants, qui avaient rendu des services à la patrie, voua cette chapelle à la mémoire du cardinal Jean Baptiste Zeno. Il avait fait un très-riche legs en faveur de la République, et celle-ci lui éleva un monument en bronze qui devait être, pour la posterité, un témoignage de sa reconnaissance. Ce monument a été décrété en l'an 1505, et le travail etait terminé quatorze ans après la mort de l'illustre cardinal.

Au milieu de la chapelle, s' élève le riche sarcophage en bronze, sur lequel gît couchée la statue de Zeno, et autour de la caisse, qui contient ses restes, on voit six grandes figures également en bronze, représentant la Foi, l'Espérance, la Charité, la Prudence, la Piété et la Munificence. Ces travaux furent commencés en 1505, et ne furent achevés qu' après dix ans, et celà à cause des discordes des artistes *Antoine Lombardo* et *Alexandre Leopardi,* auxquels étaient confiés ces travaux. Pour mettre un termine à ces discordes, et pour que le travail avançat, les Procureurs substituèrent à ces artistes *Zuanne di Alberghetto* et *Pierre Zuanne delle Campane.* Mais comme cette œuvre avançait encore lentement, on élut, comme chef, *Pierre Lombardo,* père d'*Antoine,* qui prit l'engagement d'exécuter les figures, et *Pierre Zuanne delle Campane* se chargea de faire le jet. Temanza dit (51) que le graveur *Paul Savi* travailla aussi au sarcophage.

Ce bronze est fort aprécié, soit pour le goût des ornements, la richesse et la qualité de la composition, soit pour la delicatesse, la précision et la netteté des jets. Nous croyons d'ailleurs qu' on ne saurait indiquer un monument moderne, qui puisse surpasser celui-ci, tant pour la pensée, que pour l' exécution: le savant, comme le vulgaire, y admire le brillant et la profusion du métal, ainsi que le grand talent des artistes, employés par la république vénitienne, pour faire ressortir sa munificence. L' inscription qu' on y lit rappelle le savoir de l'illustre cardinal, sa piété et sa libéralité. L'autel en face de ce monument est aussi en bronze, et M. Cicognara en a exposé plus loin le mérite: nous parlerons, en attendant, des autres objets précieux et des mosaïques qui ornent cette chapelle.

Nous indiquerons, d'abord, l'effigie en marbre de la Vierge avec l'enfant Jésus entre les bras, qui est fixée à la paroi gauche de l' autel. Ce fut de Constantinople que nous vint cette Sainte Vierge; l'inscription grècque qu'on voit au-dessous dit: L'Empereur Michel mari d'Irène fit jaillir l'eau de cette pierre, et en si grande abondance, qu' elle suffit à étancher la soif de tout le peuple de la ville de Constantin. Des chroniqueurs qui ne comprirent pas bien les paroles de la langue des Grecs, substituèrent Moïse à Michel et le peuple juif au peuple de Constantinople.

Du côté opposé, il y a également un bas-relief grec, portant un Ange: au-dessus de la fenêtre, qui était jadis une cinquième porte du temple, on voit un autre bas-relief d'une époque très-reculée, représentant la naissance de Jésus-Christ, et la fuite en Egypte. On aurait pu de ce travail déduire aussi ce qu'étaient les arts pendant les siècles de leur décadence, si M. Cicognara, dont l' esprit était si pénétrant, avait jugé à propos de l' examiner soigneusement.

Les parois, et les voûtes de cette chapelle sont également couvertes de mosaïques anciennes et modernes, comme tout le reste du temple.

l' atrio, appare la Vergine e Gesù cinto dai profeti Michea, Isaia, Geremia, Osea, ognuno diviso da quattro Santi, antichi lavori in marmo greco, forse recati qui da Costantinopoli.

Dell' ultima età sono soltanto i musaici con le armi gentilizie dello Zeno per fianco all' altare.

Due leoni di marmo rosso veronese sorgono dal pavimento, uno per parte dell' altare medesimo, i quali, nota il Meschinello (52), erano in antico collocati dinanzi alla porta maggiore del tempio.

TESORO.

A quel Veneziano che occorra parlare in questa età del Tesoro di s. Marco, e che non sia soprappreso da triste pensiero, considerando alla rapina a cui soggiacque, allorchè si spense quella Repubblica, che così gelosamente lo aumentava e lo custodiva, portiam sentenza essere egli indegno di una patria sì bella e gloriosa come Venezia. Noi confessiamo correrci un brividio per le vene, ora che imprendiamo a dire alcunchè sul medesimo, e tutta all' animo rappresentarci la luttuosa istoria, parendoci vedere l' orda abbominanda de' Galli depredare con sacrilega destra i templi tutti, e questo deposito di patrie memorie. Meglio è quindi stendere un velo sul passato, e consolarci ora, che con provvida mano s'intende a porre in luce e detergere i resti di sì ricca e veneranda raccolta, lasciata per lunga età giacere inonorata e solitaria.

A parlare intanto del luogo ove conservasi, diremo, che nel 1530, come appar dalla inscrizione di fronte alla porta d' ingresso, fu con ogni cura ristaurato e nella forma attuale ridotto, per opera dei procuratori di s. Marco e del doge Andrea Gritti.

Entrando per la indicata porta, giugnesi a un vestibolo che alla destra mette nella stanza, ove son disposte le preziosità d' arte, come i vasi, le croci, i candelabri, gli smalti, la rosa d'oro, il pastorale, ec., ed alla sinistra, conduce nel sacrario in cui stan riposte le reliquie.

Nel vestibolo, oltre alla notata inscrizione, vedesi sopra la medesima un bassorilievo in tre pezzi di marmo, sprimente la Vergine col divin suo Figliuolo, ed ai lati li santi Pietro, Marco, Caterina ed Orsola, con la epigrafe che ricorda l' anno 1494. Fu qui trasferito nel 1603 dalla Sotto-Confessione, ed è precisamente quella scultura che ornava l' altare della confraternita dei *Mascoli*. Anche questo monumento sparge luce sulle belle arti veneziane in quel secolo, e dalla matricola si ricava poi la curiosa notizia, che al convegno costò l'opera lire trecento settantacinque e soldi sedici (53).

Il luogo a destra, d' umido e oscuro ch' era, venne, per cura della benemerita Fabbriceria e della Commissione artistica, illuminato mediante una apertura dall' alto, e per una nuova finestra, che corrisponde alla cappella del Battisterio, si possono vedere dagli spettatori le molte preziosità disposte bellamente in un grande armadio collocato di fronte alla medesima. Vedesi pure in un quadro il musaico operato da *Bartolommeo Bozza* in competenza con altri, e che esprime s. Girolamo; e due inscrizioni rammentano le cure prese in tempi diversi da' procuratori di s. Marco per questo Tesoro.

Nel luogo a sinistra dell' atrio, è disposta una piccola elegante cappella eretta nel 1530, nel cui altare e ne' nicchi aperti nelle pareti, si custodiscono molte preziose reliquie. Sopra l'altare vi sono due antichissimi bassi-rilievi, uno con la Missione degli Apostoli, e l'altro con la Vergine fra due Angeli e i quattro fiumi dell'Eden, il primo lavoro greco del IV secolo, ed il secondo opera del secolo XI.

Ci riserbiamo parlare tanto intorno alle reliquie qui custodite come oggetti di arte, quanto sugli altri vasi e cimelii, in fine della illustrazione dell'aurea Pala, onde si abbia, insiem con essa, un'idea almeno lontana di questo Tesoro.

FRANCESCO ZANOTTO.

NOTE

(1) Questo dipinto, che apparteneva alla Scuola di s. Gio. Evangelista, è ora nella R. Accademia, e si trova inciso ed illustrato nella nostra *Pinacoteca*.

(2) Tale maestro musaicista è *Scipione Gaetano*, e non *Luigi*, come mal dicon le Guide. Lo sbaglio fu primamente commesso dallo Zanetti, il quale confuse *Scipione* con *Luigi*. — *Scipione*, come notano il Ridolfi ed il Martinioni, è diverso da *Luigi*, e quello da questo distinto. E nel mentre che *Scipione* è lodato dal Ridolfi come *eccellente artefice di musaico*; *Luigi* è accagionato di aver *male lavorato in musaico i cartoni che colorì l'Aliense*, fra cui quello esprimente il martirio di s. Andrea.

(3) Il sig. Engelhard di Cassel, nell'articolo superiormente citato, vuole che questo musaico rappresenti la ceremonia del rinvenimento del corpo di s. Marco al finire dell undecimo secolo, vale a dire dopo l'anno 1094, quando il doge Domenico Selvo ornò la chiesa di musaici e di colonne: ma ciò è falso. Imperocchè non pose mente a due cose: la prima che li cinque musaici decoranti i catini delle absidi esterne, in cui sono inscritte le porte, rappresentano la storia progressiva del trasporto del sacro corpo dell'Evangelista a Venezia; e la seconda che la inscrizione seguente posta intorno al musaico in questione, spiega senz' altro il soggetto:

Collocat hunc dignis plebs laudibus, et colit hymnis,
Ut Venetos servet, terraque, marique gubernet

(4) Lanzi, *Storia pittorica d' Italia*. Vol. I, pag. 37.

(5) Zanetti, *Notizie de' musaici* in fine *della Pittura veneziana*, pag. 726.

(6) Zanetti, loco cit.

(7) Cicognara, *Storia della Scultura*. Vol. III, pag. 342.

(8) Intorno a Leone da Molino veggasi la illustrazione della Pala d' oro, compresa in questa opera, e le *Iscrizioni Veneziane* di Emmanuel Cicogna. V. I, pag. 344.

(9) Zanetti, *Storia* citata, pag. 573.

(10) Ristaurata questa immagine nel 1842, per cura della R. Accademia, apparve patente la ferita di sopra notata, com' ora da ognuno si può vedere.

(11) Francesco Sansovino, *Venezia illustrata*. Lib. IX, pag. 386 e seg.

(12) Cicognara, *Storia* citata. Vol. III, pag. 376 e seg.

(13) Moschini, *Guida di Venezia*. Vol. I, pag. 284.

(14) Temanza, *Vite*, pag. 221.

(15) Zanetti, *Notizie* ecc., pag. 567

(16) Cicognara, *Storia* citata. Vol. III, pag. 335 e seg.

(17) Girolamo Zanetti, *Della Origine di alcune arti presso i Veneziani*, pag. 87.

(18) Anche la medesima chiesa di S. Marco era costrutta in legno prima del doge Selvo. Le cronache nostre così ci attestano, e parlando del Selvo dicono: *Che*, egli, *commenzò a far lavorar de mosaico la gesia de s. Marco, e mandò in diverse parte per trovar marmori e altre honorevol piere e mistri per far cusì grand ovra e meravigliosa in colona de piera, che in prima giera de parè, zoè de legname, come appar ancuo in dì.* — Parlando poi delle quattro colonne, il Cicognara esclude persino l'idea che fossero prima in Grado o a Torcello, perchè, dice, essere impossibile non sia rimasta traccia o memoria del loro trasporto e della loro celebrità presso alcun de' cronisti. Conchiude poi esser probabile sieno state dai Veneziani ordinate a Costantinopoli, in uno alla *Pala d'oro*, ovverossia da colà recate cogli altri moltissimi materiali, che pel fatto qui si trasportarono. — Cotali ragioni son ottime per provare non essere queste colonne lavoro d' artista veneziano, ma, come ben riflette il Selvatico, non bastano a provarle greche. In molti luoghi d'Italia sapeasi allora ben lavorare il marmo, e non è improbabile che il doge Selvo espressamente commettesse fuor di Venezia le citate colonne onde erigere più magnifico l'altar maggiore. — Altri marmi fra quelli che ornano questa Basilica si veggono lavorati contemporaneamente al suo innalzamento; nulla dunque s'oppone perchè anche queste colonne nol siano; tanto più quanto che lo stile è diverso dal bisantino, e le inscrizioni son latine.

(19) Nel tempo delle persecuzioni contro la fede, si ritiravano i Cristiani nelle catacombe, onde celebrarvi i divini Misteri, e dove, quasi tesoro prezioso, riponevano i corpi e le ossa dei Martiri. Ma sorta dalla tirannide la religion del Vangelo sotto l'imperio di Costantino, sopra quei luoghi medesimi usarono frequentemente d'innalzare gli altari e di erigervi le chiese, come accadde in Roma più che in altro luogo (Ant. Bosio, *Roma sotterranea*, lib. II e seg.). Quindi, come i Martiri col loro sangue avevano confessata la fede, così i templi e ancora gli altari, posti sopra i loro sepolcri, appellaronsi *martirio* dai Greci, e *confessione* dai Latini, come si può vedere nell' Arringio *(Roma subter.*, vol. I), nel Ceremoniale de' vescovi (L. I, cap. XII) e nell' Ordine Romano *(De dedic. altaris)*. — È però da notarsi, che i Greci usarono di questo nome alquanto diversamente dai Latini. I primi così nominarono ancora la chiesa tutta sotterranea, dove i secondi chiamarono confessione solamente la parte che corrispondeva al maggior altare. (Baron., *in not. Martyrol.)* Ma come il luogo era sotterraneo, volgarmente fu detto *Sotto-Confessione*, e di questo nome appunto chiamossi ancora la chiesa sotterranea in S. Marco. — Il Cordero, nel suo ragionamento sulla architettura longobarda, osserva, che due essenziali motivi devono aver data origine alle cripte sotto le chiese ed al corrispondente rialzamento delle tribune. Si volle prima di tutto, dice egli, situare il coro in maggiore apparenza e più vicino all' altare, rendendo per tal modo più libera la navata di mezzo: poi si mirò in tal guisa a formare santuarii sotterranei, contenenti reliquie di Santi, i quali richiamassero al pensiero quelle antiche *confessioni* o *martirii* che nelle catacombe de' primi cristiani si consecravano ai Martiri della fede. I più antichi esempii che il Cordero vedesse di sì fatte cripte costrutte contemporaneamente alla chiesa sono, quello di S. Miniato al monte di Firenze, opera del 1013, e l'altro nell'abaziale di Montecassino, eretta nel 1066. Ma giustamente riflette il Selvatico, che se egli avesse ben badato alla costruzione di S. Marco, non avrebbe per certo esposta codesta sentenza, e sarebbesi convinto essere le cripte anteriori al tempo da lui notato: giacchè il piano fondamentale di S. Marco che fu cominciato sotto il doge Pietro Orseolo primo, porta appunto la cripta contemporanea alla prima icnografia della chiesa. Ora Pietro Orseolo cessò d'esser doge nel 978, quando era di già ben avanzata la basilica presente, mira di tutti i suoi pensieri. Con ciò il Selvatico provò luminosamente l' esistenza delle cripte prima del tempo fissato dal Cordero; a cui si può aggiugnere, per pruova più valida, l'esempio della cripta nel duomo di Torcello, che appartiene alla prima fabbrica del secolo VII, anteriore a quella di S. Marco.

(20) In quale anno fosse precisamente abbandonata la *Sotto-Confessione* in S. Marco non è ben noto, poichè nessun istorico ne parla con esattezza. Il Toderini nelle *Memorie intorno alla scuola della Madonna de' Mascoli* (pag. 26), argomenta sia stata chiusa alquanto prima del 1580, o in quel torno. Imperocchè, come dai registri di quella scuola, nel 1563 fu riparata la *Sotto-Confessione* dai danni delle acque, e quindi è certo che ancor si officiava dai confratelli, che avevano in quel luogo il convegno. D' altra parte, verso il 1580, non era più abitato, mentre scrive il Sansovino nella sua *Venezia illustrata* (Lib. II): *Poco più oltre è posto l' altare di s. Giovanni Evangelista consegrato alla fraterna della Madonna chiamata santa Maria de' Mascoli*; perchè certamente lasciarono i confratelli la *Sotto-Confessione* allagata e chiusa, della quale non fa parola in alcun luogo il ripetuto Sansovino. Ora questi pubblicò la sua opera nel 1581, laonde si può francamente stabilire intorno all epoca riferita il chiudimento di quel sacro luogo

(21) Zanetti, *Storia* citata, pag. 667; e Moschini, vol. I, pag. 302.

(22) Fu rinnovata, or son pochi anni, la figura di s. Paolo, coi cartoni di *Andrea Tagliapietra*, dal musaicista *Liborio Salandri*

(23) Zanetti, pag. 563. — Moschini regola l'anno riportato dallo Zanetti in 1158, invece di 1159. (*Guida*, vol. I, pag. 312).

(24) Zanetti, *Storia* citata, pag. 584.

(25) Ridolfi. Vol. II, pag. 220.

(26) Cadde in errore il Meschinello (vol. II, pag. 87), e con esso altri ancora, fra cui il Piazza (pag. 10), nell'asserire qui pervenuta questa ancona nel 1203. Fu ben presa nell'autunno di detto anno nella rotta data ad Alessio Duca, o quale i Greci il chiamavano Murzuflo, come compruovano il Du-Cange *(Istor. Cost. L. 1, n. XIII)* il Villarduino (n. CXIX) ed altri istorici. Presa Costantinopoli il dì 12 aprile dell'anno seguente 1204, e postala i nostri ed i Francesi a sacco, il dì 23 maggio dell'anno medesimo, seguì poscia la division del bottino. Quindi prima di quel tempo non potea essere spedita a Venezia questa prodigiosa immagine, se in quel dì soltanto, e forse dopo ancora, pervenne in potere del Dandolo. Veggasi il Du-Cange e il Villarduino citati, la Cronaca del Dandolo *(lib. X, cap. III, par. XVIII)*, il Ramusio *(De bello Constantinopolitano*, lib. I), Giorgio Acropolita (cap. 3), Niceta Coniate *(in Murzuphlo)* ed il continuatore di Guglielmo Tirio (lib. XXIV) Noi anzi crediamo, che solo nel 1206 possa essere qui pervenuta, in unione ad altre preziosità, fra cui i quattro cavalli che ornano l'abside del tempio che si descrive, il tutto spedito alla patria da Marino Zeno primo podestà di Costantinopoli. — È poi falso ch'essa immagine sia stata dipinta da s. Luca. Questi era medico non pittore, come sostengono il Lanzi ed il Manni, sebben noi nella *Storia della Pittura veneziana* (p. 44, fol.) provammo non ben dedotte le loro ricerche Però nessuno storico Bisantino parla della ancona da noi posseduta come lavoro di quel Santo, si la dicono immagine venerabile, ed in essa riporre i Greci molta fiducia.

(27) *Guida di Venezia*. Vol. I, pag. 354

(28) *Dell' antica immagine di Maria santissima che si conserva in S. Marco*. Dissertazione del can. Agostino Molin, pag. 29. Venezia, Zerletti, 1821.

(29) Il predetto can. Molin, nell' opera citata (pag. 163) per errore assegna all'anno 1618 la nuova fabbrica di questo altare, quando dalla narrazione impressa dal Pinelli l'anno 1617, citata dal Meschinello (vol. II, pag. 87), si viene a sapere, come appunto nel 1617 fu adornato di nuovo l'altare, per cura del procuratore Giovanni Cornaro, allora cassiere. Ciò anche è più analogo al

Les mosaïques anciennes ornent la grande voûte, où on voit figurés les faits principaux de la vie de saint Marc; au-dessus de la porte qui conduit au vestibule, il y a les remarquables mosaïques de la Vierge et de Jésus, entourés par les prophètes Michéas, Isaïe, Jérémie, Oséas; chacun d'eux est séparé par quatre saints d' un travail grec, et venus peut-être de Constantinople.

Les mosaïques, qui représentent les armoiries du cardinal Zeno, sont les seules d' une époque récente.

Deux lions en marbre rouge de Vérone sont à droite et à gauche de l'autel; ce sont les mêmes lions qui, selon Meschinello (52), avaient été placés jadis près de la grande porte du temple.

TRÉSOR.

Tout Vénitien, qui ne tréssaille pas à ce mot de Trésor et qui ne se rappelle pas avec tristesse les rapines commises à l' époque de la destruction de la République, celui-là n' était pas digne de naître dans la cité des lagunes. Nous pourrions parler de cette deprédation, qui s'est étendue à tous les temples, mais il vaut mieux tirer un voile sur cette navrante histoire et passer outre.

L' endroit où ce Trésor se conservait fut restauré, en 1530, par les soins des procureurs et du doge André Gritti, ainsi qu'il appert par l' inscription qui est en face de la porte d' entrée.

Une porte s' ouvre sur le vestibule, et de là à droite on va dans la chambre qui contient les vases sacrés, le candélabres, les croix, les émaux, la rose d'or, la crosse, etc., tandis que à gauche est la pièce où l'on conserve les saintes reliques.

Dans le vestibule on remarque au dessus, outre l'inscription précitée, un bas-relief en marbre, de trois pièces et représentant la Vierge avec son enfant Jésus et les saints Pierre, Marc, Catherine et Ursule. Ce bas-relief de 1494, ainsi que l' épigraphe l'indique, répand aussi de la lumière sur l' état des beaux-arts à Venise au quinzième siècle; et par les registres des depenses, il nous est révélé le fait singulier qu'il couta 375 livres et 16 sous (53).

La chambre à droite, d'humide et obscure qu'elle était, devint claire et aérée par l'ouverture d'une autre croisée, qui a vue sur le baptistère; et aujourd'hui, grâce à ces améliorations, on peut voir rangé, dans une grande armoire, tout ce qui reste à Venise d' objets précieux et artistiques, après le grand pillage que nous avons à peine indiqué: c'est dans cette chambre que l'on conserve, en tableau, la mosaïque faite par *Barthélemy Bozza* en concurrence avec d'autres mosaïstes: ce tableau est celui de saint Jérome. Deux inscriptions rappellent les soins des procureurs de saint Marc pour ce fameux Trésor, hélas! perdu.

A' gauche du vestibule, on disposa une petite et élégante chapelle depuis l' année 1530: sur l' autel, et dans les niches des parois, on conserve de précieuses reliques: deux anciens bas-riliefs ornent l' autel, et représentent la Mission des Apôtres et la Vierge entourée par des Anges, et les quatre rivières de l' Eden; le premier travail est grec du IV[e] siècle, et le second est un'œuvre du XI[e].

Nous nous réservons de parler des reliques, conservées ici comme objets d'art et des vases, etc., à la fin de la description de la *Pala d'oro*, pour que l'on ait une idée, la plus exacte possible, de ce Trésor.

NOTES

(1) Ce tableau qui appartenait à l'École de saint Jean Évangéliste, se trouve aujourd'hui dans les salles de l'Académie Royale; nous l'avons fait graver, et nous l'avons illustré. Voir notre *Pinacothèque*.

(2) Ce maître mosaïste est *Scipion Gaietan*, et non pas *Louis*, comme l' indiquent à tort les Guides. L' erreur a été commise d' abord par Zanetti qui a confondu *Scipion* avec *Louis*.— *Scipion*, ainsi que le remarquent Ridolfi et Martinioni, est autre que *Louis*, et celui-ci est distinct de l'autre. Pendant que *Scipion* est loué par Ridolfi comme un *excellent artiste mosaïste*, *Louis* est accusé d'avoir *mal exécuté en mosaïque les cartons que l' Aliense avait coloriés*, et entr'autres celui qui représente le martyre de saint-André.

(3) M. Engelhard de Cassel, dans l' article cité plus haut, prétend que cette mosaïque représente la cérémonie de la découverte du corps de Saint-Marc, à la fin du XI siècle, c' est-à-dire après l' année 1094, lorsque le doge Dominique Selvo orna l' église de mosaïques et de colonnes: mais celà est erroné. En effet, M. Engelhard ne réfléchit pas à deux choses: la première, que les cinq mosaïques qui ornent les bassins des absydes extérieures, où les portes sont inscrites, représentent l'histoire progressive de la translation du saint corps de l'Évangéliste à Venise; et la seconde, que l' inscription suivante, qui s'y trouve, explique clairement le sujet:

Collocat hunc dignis plebs laudibus, et colit hymnis,
Ut Venetos servet, terraque, marique gubernet.

(4) Lanzi, *Histoire de la peinture Italienne*. Vol. I, pag. 37.

(5) Zanetti, *Notices sur les mosaïstes*, pag 726

(6) Zanetti, au même endroit.

(7) Cicognara, *Histoire de la Sculpture*. Vol. III, pag. 342.

(8) Sur Leon da Molino. Voir l'illustration de la *Pala d'oro*.

(9) Zanetti, *Histoire*, ibid., pag. 573.

(10) Cette image ayant été restaurée en 1842, par les soins de l'Académie Royale, la blessure indiquée plus haut apparut visiblement et telle qu'on peut encore l' apercevoir.

(11) François Sansovino, *Venise illustrée* Lib IX, pag 386 et suivantes

(12) Cicognara, *Histoire*, ibid., Vol. III, pag 376 et suivantes.

(13) Moschini, *Guide de Venise*. Vol I, pag. 284.

(14) Temanza, *Biographies*, pag 221.

(15) Zanetti, *Notices*, etc., pag. 567.

(16) Cicognara, *Histoire*, ibid., pag. 335 et suivantes.

(17) Jérome Zanetti, *De l' origine de certains arts parmi les Vénitiens*, pag. 87.

(18) L'église de Saint-Marc elle même était construite en bois avant le doge Selvo; et nos chroniques, en parlant de Selvo, disent en dialecte vénitien, *qu'il commença à faire travailler en mosaïque l' église de Saint-Marc, et envoya chercher par le monde des marbres et autres pierres estimées pour faire un si grand et merveilleux monument avec des colonnes en pierre*, etc., car auparavant cette église était en bois, comme on le voit encore aujourd'hui. Cicognara, d'ailleurs, en parlant des quatre colonnes, repousse l'idée qu'elles avaient été tirées de Grado ou de Torcello, car il fait observer avec raison, qu'il n'y a pas de traces de ce transport, tandis que tout a été marqué quant aux autres materiaux pris dans ces deux endroits. Il conclut donc que les quatre colonnes furent commandées à Constantinople avec la *Pala d'oro*. Ces raisons sont excellentes pour prouver que ces colonnes ne sont point l'œuvre d'un artiste vénitien. Mais, ainsi que Selvatico l'observe fort bien, elles ne suffisent pas pour prouver que ces mêmes colonnes sont grèques. Dans plusieurs endroits de l'Italie on savait alors bien travailler le marbre; et il n' est pas improbable que le doge Selvo ait expressément commandé ces colonnes hors de Venise, a fin d'élever un magnifique maître-autel. On voit d'autres marbres, parmi ceux qui ornent cette Basilique, qui ont été travaillés à la même époque que celle de sa construction: rien ne s'oppose donc à ce que ces colonnes l'aient été aussi, d'autant plus que leur style est différent du style byzantin, et que les inscriptions sont en latin.

(19) Au temps des persécutions, les chrétiens se cachaient dans les catacombes, pour y célébrer les Mystères de la religion, et y déposer les corps des martyrs; mais l'Évangile ayant triomphé, et obtenu sous le règne de Constantin le libre exercice du culte, on bâtit des églises sur les catacombes, et cela arriva surtout à Rome (Voir Bosio, *Rome souterraine*, pages 40, 41 et suivantes). Les Martyrs avec leur sang avaient confessé la foi; ainsi, les temples et les autels élevés sur les tombeaux furent appelés par les Latins *sous-confessions* et par les Grecs *martyres* (Voir l'Arringio, *Rom. subter.*, Vol. I. La Lithurgie des évèques, liv 1.[er], chap. XII, et dans l Ordre Romain, *De dedic. altaris).* — Cependant les Grecs appelaient *martyres* toutes églises souterraines, tandis que les Latins donnaient le nom de *Sous-Confession* aux endroits qui correspondaient seulement au maître-autel (Voir Baronius, *in not. Martyrol.)*; mais comme il s' agissait de temple souterrain, il fut appelé en général par le vulgaire *sous-confession*, et de ce nom on appela aussi l'église souterraine de Saint-Marc — Cordero, dans son discours sur l' architecture longobarde, remarque que deux motifs essentiels ont dû être l'origine des cryptes souterraines des églises et de l' exhaussement correspondant des tribunes. On voulut, avant tout (dit-il), placer le chœur d'une façon plus apparente et plus près de l' autel, en rendant ainsi plus libre la nef du milieu; l'on visa ensuite à former des sanctuaires souterrains, contenant des reliques de Saints, qui rappelleraient quelques antiques *confessions* ou *martyres*, qui dans les catacombes des premiers chrétiens, se consacraient aux Martyrs de la foi. Les plus anciens exemples que Cordero ait vu de ces cryptes construites en même temps que les églises, sont celles de Saint-Miniato au Monte de Florence, œuvre de l'an 1013, et l autre dans l'Abaye du Montcassin, bâtie en 1066. Mais Selvatico réfléchit avec justesse, que, si Cordero avait bien fait attention à la construction de Saint-Marc, il n' aurait certes pas émis cette opinion, et il se serait convaincu que les cryptes sont antérieures à l'époque indiquée par lui En effet, le plan fondamental de Saint-Marc, qui fut commencé sous le doge Pierre Orseolo I, porte precisément la crypte contemporaine de la première ichnographie de l' église. Or, Pierre Orseolo cessa d' être doge en 978, lorsque la basilique actuelle, objet constant de ses pensées, était déja fort avancée. C' est ainsi que Selvatico a prouvé d'une manière lumineuse l' existence des cryptes avant l'époque assignée par Cordero: à quoi on peut ajouter l'exemple de la crypte dans le dôme de Torcello, qui appartient à la première bâtisse du VII[e] siècle, antérieure à celle de Saint-Marc.

(20) On ignore l'année précise, où la *Sous-Confession* de Saint-Marc fut abandonnée et fermée à cause des eaux; les historiens se taisent à cet égard. Toderini, dans les *Mémoires de l'école dei Mascoli* (pag. 26) parle des réperations faites en 1563 dans l' église souterraine, et croit qu' elle fut abandonnée vers l'an 1580, ou peu avant. La confrérie *dei Mascoli* célébrait ses offices dans la *Sous-Confession*; et puis elle obtint l'autel de Saint-Jean Évangéliste, comme l' atteste Sansovino (*Venise illustrée*, liv. II) avec ces paroles: *L' autel de Saint-Jean Evangéliste est voué et desservi par la confrérie de Sainte Marie dei Mascoli.* Or Sansovino publia son histoire en 1581, ainsi, dès que la confrérie avait un autre autel, il faut conclure qu'à cette époque l' église souterraine était fermée à cause de l' inondation.

(21) Zanetti, *Histoire*, ibid., page 667, et Moschini, Vol. I[er], pag. 302.

(22) La figure de saint-Paul a été refaite il y à peine quelques années, par le mosaïste *Libérius Salandri*, d' après les cartons d' *André Tagliapietra.*

(23) Zanetti, pag. 563. Selon Moschini, ce serait l'an 1158, et non 1159, comme prétend Zanetti. Voir *Guide de Venise*, Vol. I[er], pag. 342.

(24) Zanetti, ibidem, pag. 584.

(25) Ridolfi, Vol. II, pag. 220.

(26) Meschinello fut induit en erreur (vol. II, pag. 87) et avec lui Piazza (pag. 40), et d'autres, en soutenant que cette Image miraculeuse de la Vierge parvint à Venise en 1203. L'image fut conquise, il est vrai, dans l'automne de cette année, après la defaite d'Alexis Ducas, dit Murzuphle par les Grecs (Voir Du-Cange, *Hist. de Const., Livre I.[er] N.° XIII;* Ville-Hardouin, N.° CXIX), et Constantinople fut ensuite pris et saccagé par les Vénitiens et les Français, le 12 du mois d'avril de l' an 1204: ce fut le 23 mai de cette année qu'on fit la division du butin entre les croisés, et, par conséquent, Dandolo ne put avoir l' image avant le 23 mai, ni Venise la posséder en 1203 (Voir Du-Cange, Ville-Hardouin, Dandolo *(Livre X, ch. III, part. XVII;* Ramusio, *De bello Constant.*, *Liv. I*, etc.*)* Nous croyons au contraire, que la sainte Image fut envoyé à Venise en 1206 par Marin Zeno, premier *podestà* de Constantinople, avec les chevaux en bronze, l'absyde et autres objets précieux. – Il est faux en outre, que cette sainte Vierge sus-énoncée, ait été peinte par saint-Luc qui était médecin et non pas peintre; aucun des auteurs Grecs ne dit, en parlant de l'Image, qu'elle soit due au pinceau de saint-Luc; tous se bornent à affirmer que l'image était très-vénérée par le Grecs, et qu'on avait beaucoup de confiance en elle.

(27) *Guide de Venise*, Vol. I.[er], pag. 354.

(28) Voir sur cette sainte Vierge la dissertation du chanoine Augustin Molin, pag. 29. Venise, par Zerletti éditeur, 1821.

(29) Le même chanoine Molin, dans son ouvrage (page 163) assigne, par erreur, à l'année 1648, la nouvelle construction de cet autel. En effet, de la narration, imprimée par Pinelli, en 1647, citée par Meschinello (Vol. II, page 87), on vient à savoir que precisément en 1647, l'autel fut orné de nouveau, par les soins du procureur Jean Cornaro, qui était alors caissier. Ceci est encore plus analogue au temps où était doge Jean Bembo, au quel le dit Molin a attribué cette œuvre; tandis que le doge décéda le 19 mars 1648; etconséquemment, il était difficile qu'il eût, en cette année, provoqué la nouvelle

tempo della ducea di Giovanni Bembo, a cui attribuì l'opera il lodato Molin, mentre questo Doge passò a vita migliore il 19 marzo 1618, e quindi era difficile ch'egli avesse in questo anno procurata la nuova erezion dell'altare, ed avesse anche voluto, dalla sagrestia ove allor custodivasi, trasportare la sacra immagine sul nuovo altare. Poi spettava ai procuratori di chiesa l'intendere ai lavori della medesima, e da un madrigale pubblicato in quella occasione, e riferito dal Meschinello (vol. II, pag. 86), si vede essere stato Giovanni Cornaro, e non il doge Bembo, quello che dispose l'ordinamento di esso altare, dicendosi in fin del medesimo madrigale, sulla credenza sempre che la pittura fosse opera di s. Luca:

Gloriosa Figura,
Di grazia il Ciel, la terra d'ôr ti cinse,
Te ornò Giovanni, e Luca ti dipinse.

(30) Moschini, Opera cit. Vol. I, pag. 345.

(31) Meschinello. Vol. II, pag. 80

(32) Michele Giambono operava intorno il 1430, e non verso il 1505, come vogliono Zanetti e Lanzi. Questi musaici in fatti comprovano l'opinione del chiarissimo Moschini, alla quale inclinamo, mentre la inscrizione che vedesi in questa cappella è il più bel documento atto a convalidare siffatto giudizio. Si veggano i *Cenni* sulla vita di questo artista da noi pubblicati nella nostra *Pinacoteca Veneta*

(33) Dand., *Cron. Rerum Italicarum Scriptores*. Tom. VII.

(34) Bernardi Justiniani, *De origine Urbis Venetiarum*. — Veggasi la *Memoria* storico-critica di Leonardo Manin. Ven., 1835

(35) Carli, *Dissertazione sopra il Corpo di s. Marco*, pag. 69.

(36) Moschini, loco citato, pag. 324.

(37) Meschinello, loco citato. Vol. II, pag. 45.

(38) Moschini, loco citato, pag. 327 e seg

(39) Moschini, loco citato, pag. 345.

(40) Meschinello. Vol. II, pag. 69.

(41) Piazza, *La Chiesa di s. Marco*, pag. 9.

(42) Sansovino, *Venezia illustrata*. Lib. II, pag. 102.

(43) L'opera presenta un carattere più antico del secolo XIII come fu recentemente giudicato. Il p. Paciaudi la offerse incisa nella sua opera *De culto S. Joannis Baptistae*, ecc. provando l'antichità di essa. È pia tradizione, che fosse stata lavorata in Aquileia da uno scultore cristiano, al quale ordinò l'imperator Diocleziano di scolpire le immagini di Giove, Giunone e Mercurio, e che invece intagliò le presenti, in pena di che sofferse il martirio. Se il fatto fosse vero, diciamo, avrebbe del pari Diocleziano ordinato la distruzione dell'opera.

(44) Sansovino, pag. 97.

(45) Guida. Vol. II, pag. 629.

(46) *Franci et Veneti cum devotione lapidem super quem Christus extra civitatem sedit inquirunt, et inventum cum devotione ad navigia deferunt. De hoc magister historiarum ita ait: ante Syram fuit lapis marmoreus grandis, super quem sedit Jesus Christus, et mansit illaesus tempore gentilium, sed postea a Francis et Venetis mutilatus est. Super ejus autem residuum in honorem Salvatoris ecclesia constructa fuit.*

(47) Sansovino, luogo citato, pag. 97.

(48) *De cultu S. Joannis Baptistae, etc. Romae*, 1755, in 4.°

(49) *Dissertazione della Berretta ducale*, ec. Venezia, 1779, in 8.°

(50) *De cultu*, ec., pag. 57.

(51) Temanza, *Vite*, pag. 89.

(52) Meschinello. Vol. I, pag. 69.

(53) *Memorie intorno alla Scuola de' Mascoli*, 1794, pag. 30.

PORTA E VALVA DI BRONZO

DELLA SACRESTIA

NELLA REGIA BASILICA DI S. MARCO

TAVOLE 5, 6.

Tra le visioni ed i sogni a cui si abbandonano gli artefici di alcuni sistemi di architettura allora che spingono le loro ipotesi, vi ha quello di voler derivare ciascun ornamento da qualche primitivo modello. Ragionevole quello di prendere ad esemplar la capanna, e di spiegare con essa l'uffizio delle parti integranti; non si sa se lo sia egualmente l'altro di voler di tutto conoscer per tipo la figura dell'uomo. Gli autori di questa poesia ravvisano nei crini inanellati delle fanciulle l'origine delle volute, nelle pieghe delle vesti le scanalature, le finestre negli occhi, nella bocca la porta. Nè a torto la bocca, poichè se la bocca è uno dei primi ornamenti del volto, lo è del prospetto di un edifizio, o di una stanza una bella porta.

Ma lasciando da parte cotali romanzi, non può dubitarsi che una collezione di disegni di belle porte non fosse per essere assai interessante e istruttiva. Escluse le troppo bizzarre e licenziose di Michelangelo e de' suoi seguaci, se ne ritrarrebbero di molto eleganti dal Baroccio, dal Palladio, dal Sansovino, ec. E del Sansovino appunto è quella che si dà in queste Tavole, e che, a parer nostro, merita di aver posto distinto fra le più leggiadre e più ricche.

Noi parleremo prima di detta Porta come di lavoro architettonico. Nulla di più sontuoso e più finamente ricercato, e nulla ad un tempo di meglio inteso. Gli ornamenti vi sono profusi, e nondimeno sono sì bene distribuiti, e con sì avveduta leggerezza di rilievo condotti, che non vi producon la menoma confusione, nè fanno apparire il più picciolo ingombro. Vago è il rabesco del fregio, e se può sembrare un po' capriccioso l'innesto di que' volatili, i quali con poca proprietà si frammettono nei ravvolgimenti de' meandri, questo erroruccio di convenienza è ben compensato dalla venustà della composizione. Le mensole si piegano dolcemente stringendosi in proporzionato rocchello, e con nuovo esempio sono coperte da doppio strato di foglie, il secondo delle quali non oltrepassa la metà del primo; come se, direbbe chi vaneggia coi ricci e cogli addobbi muliebri, vi avesse una tunica sovrapposta alla veste. Potrebbe taluno tacciare di monotonia la costante ripetizione di quelle sculture apposte alle alette che discendono lungo le mensole, come altresì delle altre introdotte in grossezza dell'erte. Ma questi, cred'io, si accheterebbe alla considerazione che ciò fu anzi operato con giudiziosa avvertenza, affinchè la parte accessoria, chiamando ad una soverchia attenzione, non usurpasse i diritti della primaria.

Singolare ma bella è l'applicazione del soffitto dorico al gocciolatoio. Anche gli antichi impiegarono non di rado gli ornamenti del fregio dorico nel corintio, quantunque forse men proprii per un ordine sì gentile.

La luce, o il vano di essa Porta è largo la metà della sua altezza: il sopraornato eccede alquanto le consuete misure: le modanature sono bellissime così per la scelta come per la collocazione e per il profilo. L'attico, con cui l'industre Architetto ha voluto coronar la sua opera, e supplire alle veci del frontespizio, che non era compatibile colla figura dell'abside, e coi riguardi di una rigorosa rappresentazione, ci lascia con qualche desiderio, non sembrandoci di quella purità e castigatezza che raccomanda le altre parti. Convien però confessare che il lussureggiante festone è di una morbidezza che incanta, come sono mosse con somma grazia le due figure degli Angiolini, dietro alle cui spalle si perde il descritto gruppo di foglie e di frutta.

Chi mai crederebbe che uno spirto malnato avesse un tempo concetta la strana idea di coprire questo gioiello con goffe spalliere di noce, che contornavano tutto il coro?—Siffatta bruttura venne ben presto emendata colla restituzione fedele di quanto era prima; e come si estrae dagli stessi aconiti il succo salubre, così anche da questo infelice divisamento s'ebbe la salutare lezione di astenersi per sempre da qualunque riforma. Non lice il nasconderlo.—Qualunque malconsigliata innovazione, ben lunge dal favorir la bellezza di questo singolare edifizio, non farebbe che nuocervi, togliendo quel non so che di mistero e di sacro orrore che investe le auguste mura del tempio, e vi concilia altissima venerazione. Se alcuno, a cagion d'esempio, pensasse di aprir quel recinto che separa la chiesa dalla cella sacerdotale, e ch' è quel denso cortinaggio che, come nell'antico Tabernacolo, rende inaccessibile il Santuario, nè lo schiude che ai soli Leviti, oltre al detrarre in qualche maniera all'onore del culto, non farebbe offesa a quel retto senso che deve presiedere alla gelosa conservazione di sì ragguardevole monumento delle antiche arti patrie? A questo e ad altri consigli di simil guisa noi non potremmo giammai soscrivere.

A discorrer poscia della valva di bronzo, chiudente la Porta descritta, opera del medesimo Sansovino, e che in questa nuova edizione delle Fabbriche Venete volemmo aggiungere, diremo, non esservi lavoro di scultura che abbia maggiormente occupato l'esimio artefice.— E per verità, sappiamo dal di lui figliuolo Francesco che questa *fu opera di venti anni, quanto a fattura, e di valore infinito, quanto a prezzo, e degnissimo di lode, quanto a scultura* (1). Non sapremmo meglio illustrar questo getto che servendoci delle parole del Cicognara, il quale, nella sua *Storia della Scultura*, così si esprime: « Nulla ostante che Jacopo avesse viste e studiate fors' anche le porte » che dal Ghiberti a Firenze furono modellate un secolo e mezzo prima di

érection de l'autel; et si même il l'avait voulu, de la sacristie, où l'on gardait alors la sainte image, la transporter sur le nouvel autel. Ensuite, il appartenait aux procureurs de l'église de s'occuper de ses travaux; et par un madrigal, pubblié à cette occasion, et rapporté par Meschinello (vol. II, p. 86), on voit que c'est Jean Cornaro, et non pas le doge Bembo, qui dirigea l'arrangement de cet autel; et que toujours sur la croyance que la figure était de S.t Luc, on dit à la fin de ce même madrigal:

Gloriosa Figura,	*Glorieuse Image,*
Di grazia il Ciel, la terra d'ôr ti cinse,	*Le Ciel t'a donné les grâces, la terre t'a enrichi d'or,*
Te ornò Giovanni, e Luca ti dipinse.	*Jean t'orna, et Luc t'a peinte.*

(30) Moschini, Ouvr. cité. Vol Iᵉʳ, pag. 315

(31) Meschinello. Vol. II, pag. 80.

(32) Michel Giambono travailla en mosaïque l'année 1430, et non en 1505, selon Zanetti et Lanzi. En effet, ces mosaïques viennent corroborer l'opinion de l'illustre Moschini, vers la quelle nous penchons, tandis que l'inscription que l'on voit dans cette chapelle est le plus beau monument propre à confirmer ce jugement. Voir les *Cenni* (notices) sur la vie de cet artiste, publiés par nous dans notre *Pinacothèque vénitienne.*

(33) Dandolo, *Chron. Rerum Italicarum Scriptores.* Vol. VII.

(34) Bernard Justiniani, *De origine Urbis Venetiarum.* Voir le *Mémoire* de Léonard Manin. Ven. 1835

(35) Carli, *Dissertation sur le Corps de saint Marc.* Pag. 69.

(36) Moschini, ibidem. Pag. 324.

(37) Meschinello, ibidem, Vol. II, pag. 45.

(38) Moschini, ibidem. Pag. 327 et suivantes.

(39) Moschini, ibid. Pag. 315.

(40) Meschinello. Vol. II, pag. 69.

(41) Piazza, *L'Église de S.t Marc.* Page 9.

(42) Sansovino, *Venise illustrée.* Livr. II, pag. 102.

(43) L'œuvre porte l'empreinte d'une époque plus ancienne que le XIII siècle, ainsi que celà a été jugé récemment. Le père Paciaudi l'a publiée en gravure dans son ouvrage *De cultu S. Joannis Baptistæ*, etc. Une pieuse tradition porte quelle à été exécutée à Aquilée par un sculpteur chrétien, au quel l'empereur Dioclétien aurait ordonné de sculpter les images de Jupiter, de Junon et de Mercure, et qui aurait, au lieu de celà, sculpté cette image-ci; en peine de quoi il aurait souffert le martyre. Si le fait était vrai, nous dirions, que Dioclétien aurait également ordonné la destruction de l'œuvre elle-même.

(44) Sansovino. Pag. 97.

(45) *Guide* Vol. II, pag. 629.

(46) *Franci et Veneti cum devotione lapidem super quem Christus extra civitatem sedit inquirunt, et inventum, cum devotione ad navigia deferunt. De hoc magister historiarum ita ait ante Syrum fuit lapis marmoreus grandis, super quem sedit Jesus Christus, et mansit illaesus tempore gentilium, sed postea a Francis et Venetis mutilatus est. Super ejus autem residuum in honorem Salvatoris ecclesia constructa fuit.*

(47) Sansovino. Pag. 97.

(48) *De cultu S. Joannis Baptistæ, etc. Romæ,* 1755, in 4.°

(49) *Dissertation sur le bonnet Ducal.* Venise, 1779, in 8.°

(50) *De cultu*, etc., id. Pag. 57.

(51) Temanza, *Biographie.* Pag. 89.

(52) Meschinello. Vol Iᵉʳ, pag. 69.

(53) *Mémoire sur l'École dei Mascoli*, 1791 Pag. 30

PORTE ET VALVE EN BRONZE

DE LA SACRISTIE

DANS LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT MARC

PLANCHES 5, 6.

Parmi les visions et les rêves de certains faiseurs de systèmes d'architecture, il faut sans doute placer l'idée qui fait dériver chaque ornement d'un modèle primitif. Il est raisonnable de prendre, comme modèle des bâtisses, la cabane avec toutes ses parties intégrantes, mais il est absurde de faire du corps de l'homme le type de l'architecture. Les auteurs de cette poésie voient dans les cheveux bouclés des jeunes filles l'origine des volutes, dans les plis de leurs robes, les cannelures; dans les yeux, les fenêtres, et dans la bouche, la porte. La bouche pourrait passer, à la rigueur; car si elle est un des principaux ornements de la figure, la porte elle aussi a le même prix pour la perspective d'un édifice, ou d'une chambre.

Mais laissons de côté ces romans. Il n'y a pas de doute, qu'une collection de dessins de belles portes serait très-intéressante et très-instructive. On pourrait, d'ailleurs, laisser de côté les œuvres de ce genre de Michel Ange et de son école, qui sont étranges et licencieuses, tandis qu'on en aurait de très-élégantes de Baroccio, de Palladio et de Sansovino, etc.; et de Sansovino précisément est la Porte que nous reproduisons dans ces Planches, et qui, à notre avis, mérite d'avoir une place distinguée parmi le plus jolies et les plus riches portes qu'on connaisse.

Nous parlerons d'abord du travail d'architecture de cette Porte, et sous ce rapport, rien n'est plus somptueux, plus recherché et en même temps mieux entendu. Il y a profusion d'ornements, et ils sont si bien distribués et conduits avec tant d'adresse et de légèreté, qu'il ne produisent pas la moindre confusion ou le plus petit encombrement. L'arabesque de l'ornement est jolie, et si l'accouplement des oiseaux avec les replis des méandres parait quelque peu capricieux, ce petit défaut de convenance trouve sa compensation dans la beauté de la composition. Les consoles se plient doucement, se resserrant en un fuseau proportioné, et par une idée toute nouvelle, elles sont couvertes d'une double couche de feuilles, dont la seconde couche n'outrepasse pas la moitié de la première. On pourrait cependant accuser de monotonie la continuelle répétition des sculptures, posées aux petites ailes qui descendent tout le long des consoles; comme on en dirait autant pour les autres sculptures introduites dans l'épaisseur des pieds-droits. Mais ces accusations critiques s'évanouissent en considérant, que tout celà fut exécuté avec la plus sage prévoyance, afin que la partie accessoire n'eut pas le pouvoir de trop attirer l'attention et d'usurper ainsi les droits de la partie principale.

L'application de l'entablement dorique, à la gouttière, est très-belle et unique dans son genre. Les anciens aussi ont employé fort souvent les ornements de la bordure d'or dans l'ordre corinthien; c'était cependant moins applicable peut-être pour une œuvre aussi gracieuse que celle-ci.

L'ouverture, ou baie de la Porte, est large de la moitié de sa hauteur: l'ornement d'en haut dépasse un peu les mesures d'usage. Les moulures sont très-belles, très-bien choisies, convenablement disposées, et parfaitement profilées. L'attique par lequel l'architecte industrieux a jugé à propos de couronner son ouvrage, pour suppléer au manque d'un frontispice, qui n'était pas compatible avec la figure de l'absyde et avec une représentation rigoureuse; cet attique, disons nous, laisse quelque chose à désirer. Il ne nous parait pas en harmonie avec la pureté et la correction des autres parties. Il faut cependant avouer que la profusion du feston est d'un moëlleux qui charme; de même on reconnait beaucoup de grace dans le mouvement des figures des deux petits Anges, derrière lesquels va se perdre le groupe de feuilles et de fruits que nous venons de décrire.

Qui croirait jamais qu'un esprit de travers ait eu jadis l'étrange idée du couvrir ce bijou avec de lourds dossiers en noyer, qui faisaient le tour entier du chœur? — Cette laide adjonction fut bientôt supprimée, et on rétablit les choses, telles qu'elles étaient primitivement; et comme on extrait de l'aconit lui-même un suc qui rend la santé, de même de cette malheureuse pensée on reçut la leçon salutaire de s'abstenir, pour toujours, de toute réforme quelle qu'elle fût. Il n'est pas permis de le dissimuler.— Toute innovation mal-calculée, loin d'ajouter à la beauté de ce remarquable édifice, ne ferait que lui nuire, en enlevant ce je ne sais quoi de mystérieux et d'horreur sacrée, qui recouvre les augustes murs du temple, et qui inspire une très-grande vénération pour cet édifice. Si quelqu'un songeait, par exemple, à ouvrir l'enceinte qui sépare l'église de la cellule sacerdotale, et qui est cet épais rideau, le quel, comme dans l'ancien Tabernacle, rend le Sanctuaire inaccessible, et ne l'ouvre qu'aux seuls Lévites, outre qu'ils offenserait en quelque sorte l'honneur du culte, ne blesserait il pas aussi le sens droit, qui doit présider soigneusement à la conservation d'un aussi remarquable monument des arts anciens de la patrie? A une pensée de cette sorte, ou à d'autres analogues, nous ne saurions jamais nous associer.

Une valve en bronze ferme la Porte dont il s'agit; aucun travail de sculpture n'a donné autant de soucis et de peines à l'artiste. François Sansovino nous dit que cet ouvrage occupa son père pendant vingt années; qu'il réussit à en faire un objet d'un grand prix, et qu'il lui valut beaucoup d'éloges pour la partie concernant la sculpture (1).

Porta di bronzo fusa dal Sansovino per la Sacristia a S. Marco
Porte coulée en bronze par Sansovino pour la Sacristie de S. Marc

Porta nella R.ᵃ Cappella di S.ᵗ Marco —— Porte dans la Chapelle R.ˡᵉ de S.ᵗ Marc

» queste, non giunse punto ad emularne la elegante semplicità. Questo lavoro ha però un merito di esecuzione distinto, e può ritenersi per uno dei » bronzi più cospicui di Venezia dopo quelli che vennero fusi nel secolo precedente. Il comparto è semplice e grandioso: ad imitazione di quelle del » s. Giovanni, introdusse nel giro esterno in altrettante nicchie alcune statue che legano la composizione coi risalti di alcuni busti nei quali effigiò » sè stesso, Tiziano, l' Aretino, e forse alcuni altri amici od allievi e collaboratori, che lo aiutarono in questo penoso e lunghissimo lavoro (2). Gli Evangelisti furono raffigurati in queste statue coi loro attributi, e riempì i vani » con alcuni putti graziosamente scherzanti fra varii festoni, e diversi libri » in modo assai pieno di gentilezza e di gusto. I due principali soggetti nei » compartimenti maggiori sono la Risurrezione e la Sepoltura del Redentore, nei quali pose ogni studio, riuscendo particolarmente a far isfuggire sul » piano le parti lontane con bello artificio, e componendo con nobili ed espressivi atteggiamenti il soggetto della sepoltura. Ma in tutto il lavoro si scorge » qualche affettazione, qualche mossa studiata, e soprattutto alcune caricature nelle teste, nelle barbe, nelle estremità, che annunciavano l'allontanamento dall' aurea antica semplicità.

» Preso però in totale, il lavoro può dirsi abbastanza insigne, perchè » sempre dovesse tenersi in altissimo pregio, e non essere espulso dal luogo » sacro, come lo fu per pochi anni, murandosi la porta (3). »

ANTONIO DIEDO.

NOTE

(1) Francesco Sansovino, *Venezia illustrata*, pag. 404. Dai registri però della Procuratia *di Sopra*, nel Processo N. 49, s' impara che il Sansovino inventò il disegno di questa valva, ma che fu modellata in cera da *Tommaso*, forse da *Lugano*, e furono fuse le figure, le teste, i quadri, i putti da *Agostino Zotto*, padovano, i fregi dall' incisore *Domenico*, gli ornamenti intagliati da *Pietro Campanato*; ed ogni altra cosa lavorata dal *Fabbri* e da *Stefano Tagliapietra*. F. Zanotto.

(2) Sei sono i busti inseriti; nei quali, oltre li tre divisati qui sopra, sono espresse le imagini del procuratore di s. Marco Federico Contarini, curatore dell' opera; Danese Cataneo, il prediletto discepolo del Sansovino, e Francesco Zuccato, compare ed amico intrinseco del Sansovino stesso, ed insigne musaicista di questa Basilica di s. Marco. F. Zanotto.

(3) Cicognara, *Storia della Scultura*. Vol. V, pag. 269; Prato, 1824.

PILA PER L' ACQUA SANTA

NELLA

REGIA BASILICA DI S. MARCO

TAVOLA 7.

Non è questo il primo ed il solo esempio, per cui siasi adattato un monumento profano ad un sacro e devoto ne' templi cristiani. Sfoggio di soverchia erudizione sarebbe il richiamare alla memoria in quante basiliche e chiese, al culto odierno consecrate, trovinsi collocati i monumenti dell' antica religione, o in capitelli, o in bassi-rilievi, o in istatue, o in qualsiasi modo configurati, senza che ciò punto offenda que'riguardi che si professarono mai sempre alla religione dominante (1). Allorchè si parlò della Basilica di s. Marco, fu da noi già notato, e in qual modo, e per quai motivi, ogni soggetto di arte, qualunque fosse, venisse incrostato a decoro del tempio esterno. E non è quindi meraviglia se venne sottoposta un' ara antica di greco lavoro nello interno del tempio, la quale parve per ogni motivo adattata a sorreggere la vasca dell'acqua lustrale. Il linguaggio mitologico, il più delle volte, non esprime che la pura allegoria ed il simbolo della cosa: ed infatti nulla avvi di veramente profano nel basso-rilievo, che vedesi scolpito in quest' ara che sembra essere stata consacrata a Nettuno. Le onde scorrono al piede della medesima, e con bella ordinanza vi scherzano delfini frammezzati da piccioli tridenti e da elegantissime conchiglie. Ciò veramente non dimostra presso qualsivoglia nazione che l'acqua od il mare più propriamente; e non potevasi per fortuita combinazione presentare monumento di questo più acconcio per sostenere una vasca d' acqua in un paese marittimo. Fu aggiunto poi l' altro basso-rilievo dei putti, che sembra appartenere al fine del XV secolo: lavoro non ispregevole, sebbene non offra tutta l'attica venustà.

LEOPOLDO CICOGNARA.

NOTA

(1) Anche nel Duomo a Torcello vedesi impiegata nell' ufficio di pila per l' acqua lustrale, un' antica vasca, scolpita tutta di strane e profane figure, a guisa di larve o maschere da scena che a qualche erudito sembrano deità egiziane. Il Selvatico la vuol opera del XII secolo; ma, e pel costume delle figure, e pel lavoro stesso e lo stile, ricorda piuttosto i modi de' bassi tempi, e quando l'arte era scaduta. Forse è questa una vasca trasportata dalla distrutta Altino. F. Zanotto.

Nous ne saurions mieux illustrer ce jet en bronze, qu'en nous servant des paroles mêmes de Mr. Cicognara dans son *Histoire de la Sculpture;* il s' exprime ainsi :

« Jacques Sansovino avait peut-être vu et étudié les portes, faites à Flo-
» rence un siècle et demi auparavant, per Ghiberti, et malgré celà il ne par-
» vint pas à en égaler l' élégante simplicité; ce travail cependant a un mérite
» d' exécution fort distingué, et on peut le regarder comme un des bronzes
» les plus importants de Venise, après ceux qui furent fondus dans le siècle
» précédent. Le compartiment en est simple et grandiose: voulant imiter les
» portes de saint Jean de Florence, il introduisit dans le pourtour extérieur,
» en autant de niches, des statues, qui relient la composition avec les sail-
» lies des bustes, s' effigiant lui même, le Titien, l' Arétin et d' autres amis
» élèves ou collaborateurs qui l'aidèrent dans ce pénible et très-long travail (2).
» Les statues représentent les Évangélistes avec leurs attributs, et il fut rem-
» plir les vides avec de petits enfants, qui jouent gracieusement entre des fes-
» tons et des livres: la pose, et les manières de ces figures révèlent le goût
» et le talent de l' artiste. Les sujets principaux des compartiments majeurs
» sont l' Inhumation et la Résurrection du Rédempteur; et ce fut sur ceux-ci
» qu'il déploya tout son talent, et qu' il réussit avec beaucoup d'art à faire fuire
» sur le premier plan, les parties éloignées,et à donner en même temps des gestes
» expressifs et nobles aux figures du sujet de l' enterrement de Jésus. Mais
» on remarque pourtant dans ce travail une certaine affectation, quelques al-
» lures trop étudiées et, surtout, de l' exagération, nous dirons presque de la
» charge dans les têtes, dans les barbes et dans les extrémités; défauts qui
» dénotaient que l' artiste s' écartait de la noble simplicité des anciens.

» Quoiqu' il en soit, l' ouvrage, pris dans son ensemble, est assez remar-
» quable, assez beau pour mériter qu' on l' aprécie et qu'on le garde à sa
» place, comme l' un des ornements de notre grande Basilique (3).

ANTOINE DIEDO.

NOTES

(1) François Sansovino, *Venise illustrée*, pag. 101. Par les régistres cependant de la Procuratie *de Supra*, dans les Procès N. 49, l' on apprend que Sansovino inventa le dessin de cette valve, mais qu'elle fut moulée en cire par *Thomas*, qui était, peut-être, de *Lugano*, et les figures, les têtes, les encadrements, les enfants ont été fondus par *Augustin Zotto* de Padoue, les frises par le graveur *Dominique*, les ornements sculptés par *Pierre Campanato*, et tout le reste a été travaillé par *Fabbri* et par *Étienne Tagliapietra*. F. Zanotto.

(2) Les bustes insérés sont au nombre de six; parmi les quels, outre ceux qui viennent d' être désignés, on a représenté la figure du Procureur de S.t Marc Frédéric Contarini, a qui fut confié le soin de l' œuvre; Danese Cattaneo l' élève bien-aimé de Sansovino, et François Zuccato, compère et ami de Sansovino, et insigne mosaïste de cette Basilique de S.t Marc. F. Zanotto.

(3) Voir Cicognara, *Histoire de la Sculpture;* Prato, 1824, Vol. I, p. 269.

VASQUE POUR L' EAU BÉNITE

DANS

LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT MARC

PLANCHE 7.

Un monument profane (et ce n' est pas le seul exemple) fut adapté au culte de l'Évangile, dans le temple des chrétiens. Nous ferions montre d' érudition, si nous voulions énumérer toutes les églises et les basiliques qui offrent ces mêmes contrastes, soit par des bas-reliefs, soit par des statues (1). Quand nous avons commencé à parler de la Basilique de saint Marc, nous avons déja énoncé les motifs qui ont fait incruster, dans les parois extérieurs tout objet d'art; on ne doit donc pas s'étonner si un ancien autel grec a été destiné à soutenir le bénitier de l' eau lustrale dans l' intérieur de notre temple.

Le langage mythologique n' exprime le plus souvent que des simples allégories, et le symbole de l' idée religieuse: en effet, cet autel semble avoir été dédié à Neptune: des vagues y sont figurées, et, au milieu d'elles, jouent des dauphins: on y voit aussi par ci par là des petits tridents et des coquillages d'une grande beauté; tout celà, auprès de quelque nation que ce soit, n'exprime que l' eau ou la mer; et le hasard ne pouvait offrir un monument plus adapté pour soutenir un grand vase d'eau dans un pays maritime. — On y ajouta l'autre bas-relief des petits enfants, qui semble appartenir au XV siècle, ouvrage d' un certain prix, mais dépourvu de cette beauté attique, qu'on admire dans l' autre.

LEOPOLD CICOGNARA.

NOTE

(1) Dans la Cathédrale de Torcello, on voit aussi, appropriée au bénitier, une ancienne vasque sculptée en effigies ou masques de théatres, que des érudits croient être des dieux égyptiens. Selvatico suppose que ce soit une œuvre du XII siècle; mais, tant pour le costume des figures, que pour le travail lui-même et le style, elle rappelle la manière du bas empire, et l' époque où l' art était déchu. C'est peut-être une vasque transportée de la ville détruite d'Altino.

F. Zanotto.

Pila per l'acqua santa nella R. Basilica di S. Marco — Bénitier dans la Basilique R. de S. Marc.

PALA D'ORO

NELLA REGIA BASILICA DI SAN MARCO

TAVOLE 8, 9, 10.

Parrà forse ad alcuno che non sia qui luogo di presentare agli occhi dei curiosi e degli amatori de' veneti più cospicui Edifizii un Monumento, che non appartiene all' arte del costruire, e quasi esclusivamente fra le opere di pittura vorrebbesi veder illustrato; ma tanta è la preziosità, la ricchezza, la oblivione in cui giacque nel corso di lunghi secoli, in mancanza di chi ne rilevasse l'indole, il carattere, i pregi, che neppur un lineamento di esso ne tracciarono fino a questo momento i disegnatori, e neppur un'intera pagina la storia e la critica ci trasmisero sul più cospicuo avanzo che attesta così visibilmente a quanto salirono le arti bisantine nel X e nell' XI secolo; e a qual segno giugnesse lo splendore de' Veneziani, mentre l'Italia può dirsi che vegetasse quasi non conscia delle sue glorie passate, aspettando una nuova rigenerazione, che non mancò certamente nei secoli successivi. Fu in questo silenzio apparente che generalmente venne giudicata, non sappiamo con quanta ragione, estinta ogni vitalità nelle arti, e che furono sentenziati di luttuosa oscurità presso dei Greci questi studii, siccome moderni e dottissimi scrittori intesero di comprovare con altri monumenti, e specialmente colla preterizione di quello che noi siamo per produrre ad onore del vero, e che basterebbe da sè solo a provare come appunto quell'epoca fosse lontana dallo stato di barbarie assoluta, in cui si vorrebbero piombate le arti.—Dalle quali cose ci sarà agevolissimo il dedurre che non può fondarsi un sistema invariabile ove i fatti ci soccorrono con tanto luminosa evidenza; e non cesserà la nostra sorpresa nell' osservare che la più grande e la più dotta opera che ai nostri giorni abbia illustrate le produzioni dei bassi e de' medii tempi, taccia poi sugl' immensi e diversi lavori che in ogni modo di artificiose meccaniche le arti produssero per l' abbellimento della Marciana Basilica. Il d' Agincourt difficilmente trovar poteva, nella serie numerosissima degli oggetti da lui presi ad esame, una suppellettile di questa più ampia e più ricca per le sue dotte ricerche, e tanto più preziosa quantochè non trattavasi di spigolare sui resti delle altrui raccolte, ma mieter egli poteva in campo ubertoso e non tocco dalle ricerche degli eruditi.

Non è qui luogo a indagare i motivi di questo silenzio singolarissimo, siccome anche con brevità ci sarà mestieri trascorrere su di un argomento ove le indagini potrebbero essere tanto interessanti e profonde, da farci perdere di mira quel limite, che ci siamo prescritto in quest'opera per tutte le storiche e critiche illustrazioni degli edifizii.

EPOCHE DELLA COSTRUZIONE DELLA PALA D'ORO.

Il doge Pietro Orseolo Primo ordinò nell'anno 976 che fosse eseguito a Costantinopoli il lavoro della Pala d'oro per la chiesa di s. Marco: *Et tabulam in ipsius ecclesiae altare, miro opere ex auro et argento, Constantinopoli peragi jussit.* Gli antichi Cronisti ci lasciano con questa certezza, la sola che ci dia argomento della prima esistenza del Monumento non dubbia; ma non ci trasmettono poi egual sicurezza dell' epoca in cui venne la prima volta collocato il lavoro sull'altare, nè del tempo preciso in cui fosse dagli artefici bizantini compiuta quest' opera. Due anni all' incirca stette doge Pietro Orseolo, e poca verisimiglianza abbiamo che in quel periodo potesse esser compiuta la Pala, e collocata sull' altare; quantunque nostra opinione sarebbe che meno ampia di quella che al presente si vede, e portatile, come lo erano in quel tempo gli antichi tritici, potesse essere stata posta in uso, ancorchè si andasse lavorando alla principale ricostruzione del tempio.

Da quell' epoca in poi, che riceve la sua maggior luce dalla Cronaca preziosa e contemporanea del Sagornino, alla quale è affidata tanta parte delle memorie e dei fatti della grande Repubblica, noi riconosciamo evidentemente tre altre epoche nelle quali questa Pala fu rinnovata, ampliata, arricchita. Nell' iscrizione che pose in versi il celebre doge Andrea Dandolo nel 1345, divisa in due riquadri in mezzo all' ultimo ordine dei compartimenti della Pala, sta tutta la storia di questo Monumento, nè più c' illuminarono gli scrittori posteriori, non osando nemmeno di avventurare alcuna conghiettura in questo proposito, e lasciandoci la piena facoltà di spiegare o indovinare il significato, e l' epoche dei pregiati lavori di cui splende sì magnifico avanzo delle oscure età.

ANNO MILLENO CENTENO IVNGITO QVINTO
TVNC ORDELAPHVS FALEDRVS IN VRBE DVCABAT
HAEC NOVA FACTA FVIT GEMMIS DITISSIMA PALA,
QVAE RENOVATA FVIT TE, PETRE, DVCANTE ZIANI,
ET PROCVRABAT TVNC ANGELVS ACTA FALEDRVS
ANNO MILLENO BIS CENTENOQVE NOVENO.

POST QVADRAGENO QVINTO, POST MILLE TRECENTOS
DANDOLVS ANDREA PRAECLARVS HONORE DVCABAT,
NOBILIBVSQVE VIRIS TVNC PROCVRANTIBVS ALMAM
ECCLESIAM MARCI VENERANDAM JVRE BEATI
DE LAVREDANIS MARCO FRESCOQVE QVIRINO
TVNC VETVS HAEC PALA GEMMIS PRETIOSA NOVATVR.

Da questa iscrizione, congiuntamente all' ispezione del Monumento, ci sembra di poter fare le seguenti induzioni.

Non essendo revocabile in dubbio la esistenza d'una *Tabula*, qualunque ne fosse la forma, che meritasse di essere collocata sul maggior altare, e che fosse *miro opere ex auro et argento peracta*, e dovendo datare, se non il compimento, almeno il suo cominciamento dalle disposizioni di s. Pietro Orseolo nel 976, noi non possiamo facilmente supporre che questa non venisse posta in opera o compiuta soltanto nell'anno 1105 al tempo del doge Faliero; primieramente, poichè strano sarebbe il lasso di questo tempo per condurre un lavoro, a cui potevano molti operai porre la mano, e non importava a dir molto che cinque o sei anni, anche accordando somma lentezza nelle meccaniche: in secondo luogo, poichè qualora fosse arrivata da Costantinopoli la Pala d' oro, non è verisimile che si fosse conservata giacente e senza culto, se costrutta coi mezzi del veneto erario, e per disposizione del Doge, l'impazienza ragionevole del pubblico ne doveva affrettare la solenne collocazione. Ciò posto, ci resta a conoscere di quale costruzione fosse questa prima Pala, se alcuna traccia offrire ne può l' aspetto di quel tutto che agli occhi nostri attualmente presentasi.

Sembraci dimostrato che essendo la Pala composta di varii soggetti tratti dal vecchio e dal nuovo Testamento, e da una serie di fatti relativi alla vita di s. Marco; che essendo in ciascuno qualche leggenda talora greca e talora latina; che riconoscendosi una varietà di stile nelle composizioni e nel disegno, tutte queste gradazioni ci facciano strada alla cognizione dei varii e successivi tempi della sua costruzione e del suo rinnovamento. I quadri, che in numero di sei, noi veggiamo collocati nella parte superiore, i quali sono con greche iscrizioni riconosciuti, per la loro composizione e disegno di uno stile corrispondente alle opere dei bassi tempi, bizantine massimamente, e che in oltre si trovano più degli altri danneggiati, ci lasciano presupporre una maggior vetustà, e sembrano questi con molta evidenza appartenere alla prima costruzione del Monumento. Oltre di che svolgendosi la rappresentazione dei principali Misteri della religione, saranno anche stati il prototipo della tavola, e i primi oggetti in cui mirando l'artista col pensiere avrà secondato anche l'intenzione del committente (1).

Sappiamo per la molta serie delle antiche immagini che ci rimangono, l' usanza che avevasi nei primi tempi di comporre a guisa di tritici le tavole degli altari, rendendone così agevole il trasporto e la collocazione nei varii tempi e modi, secondo le diverse solennità, o le costumanze, o i bisogni. Probabilmente negli antichi tempi si sarà celebrato anche in s. Marco il divino sacrifizio dalla parte retro l' altare, come era in uso nelle cristiane Basiliche, d'incontro la porta del tempio, in faccia al popolo: e a creder ciò ne conduce, oltre il costume pressochè universale d' allora, anche il rilievo fatto dal chiarissimo e dotto canonico della Basilica monsig. Moliu, che le quattro colonne, le quali sostengono la Confessione dell'altare, hanno nel sottoposto sotterraneo il robusto sostegno di quattro grossi pilastri, ma le due forti e pesantissime colonne di verde antico, che stanno attualmente dietro l'altare, non hanno alcun primitivo sostegno al di sotto, appoggiando semplicemente sul vôlto, dal che può ragionevolmente dedursi che, postevi in epoche posteriori, la mensa non avesse da quel lato alcun imbarazzo, e vi si potessero celebrare i sagrifizii divini.

In questo caso non sarà strana conghiettura il pensare, che la prima Pala d'oro fosse un semplice tritico, in qualunque modo si voglia atto a piegarsi e trasportarsi per collocarlo alle solennità sull' altare, in quella guisa che meglio fosse acconcia al decoro ed all' uso cui fu destinato: e il numero dei compartimenti non toglie a questo supposto alcun grado di probabilità, giacchè per tritici si riconoscono le antiche

LA PALA D'ORO [a]

DANS LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT-MARC

PLANCHES 8, 9, 10.

Quelques personnes pourront trouver, peut-être, que ce n'est pas ici la place, où l'on pourrait offrir aux curieux et aux amateurs des plus importants édifices de Venise, un Monument qui n' appartient pas à l'art de bâtir, et qui voudrait plutôt être illustré parmi les œuvres de peinture. Mais cette pièce est si précieuse, si riche, elle est demeurée pendant tant de siècles ensevelie dans l'oubli, faute de quelqu' un qui en fît ressortir la nature, le caractère, les qualités, que les dessinateurs n'en ont pas tracé une seule ligne jusqu'ici, et que les historiens, comme les critiques, ne nous ont pas même transmis une seule page sur ce monument. C'est pourtant le plus remarquable en fait d' antiquités byzantines, et il prouve visiblement à quel dégré s'élevèrent les arts à Constantinople, au X et au XI siècle; il atteste en même temps la splendeur des Vénitiens, à une époque où l'on peut dire que l'Italie végétait sans avoir presque la conscience de ses anciennes gloires, attendant une régénération nouvelle, qui certes ne lui fit pas défaut dans les siècles suivants. Ce fut ce silence apparent qui fit généralement juger, nous ne savons trop avec quel fondement, que toute vitalité s'était éteinte dans les arts, et que l'on déclara plongées dans une déplorable obscurité près des Grecs les études artistiques. Des écrivains modernes, et des plus savants, ont même prétendu le prouver par d'autres monuments, et en particulier en omettant de parler de celui que nous allons mettre en lumière pour rendre hommage à la verité, et qui suffirait seul à demontrer combien cette époque, précisément, était éloignée de l'état de barbarie absolue, dans la quelle on prétendait que les arts étaient tombés. De tout celà, il nous sera facile de conclure qu'il n'est pas possible d'établir un système invariable, là où les faits nous viennent en aide avec une aussi lumineuse évidence; et notre surprise ne saurait se dissiper, en remarquant que l'ouvrage le plus grand et le plus savant de tous ceux qui, de nos jours, aient illustré les productions du Bas-Empire et du moyen-âge, ait ensuite passé sous silence les divers et immenses travaux que, dans toutes sortes d' industries mécaniques, les arts aient produit pour l' embellissement de la Basilique de Saint-Marc. M. d'Agincourt aurait difficilement pu trouver dans la série si nombreuse des objets dont il a entrepris l'examen, un meuble plus riche et plus vaste pour ses savantes recherches; il aurait été d'autant plus précieux pour lui, qu'il ne s' agissait pas ici de glaner sur les restes des recueils d'autrui, mais qu'il pouvait au contraire moissonner dans un champ fécond et inexploré jusqu' ici par les érudits.

Ce n' est pas ici le cas d' examiner les motifs de ce silence si singulier: nous serons même obligés de parcourir rapidement un sujet, où les investigations pourraient être si intéressantes et si profondes, qu'elles nous feraient outrepasser les limites que nous nous sommes assigné dans cet ouvrage pour toutes les illustrations historiques et critiques des édifices.

ÉPOQUES DE LA FORMATION DE LA *PALA D' ORO*

En l'an 976, le doge Pierre Orseolo Premier prescrivit l'exécution, à Constantinople, de la *Pala d'oro* pour l'église de Saint-Marc: *Et tabulam in ipsius ecclesiae altare, miro opere ex auro et argento, Constantinopoli peragi jussit.* Les anciens Chroniqueurs nous laissent donc avec cette certitude, la seule qui nous indique exactement la date de l' existence primitive de ce Monument. Mais ils ne nous ont pas transmis une égale certitude quant à l' époque à la quelle ce travail fut placé pour la première fois sur l'autel, ni quant au temps précis que les artistes byzantins employèrent à terminer cet ouvrage. Pierre Orseolo fut doge pendant deux ans environ; et il est peu vraisemblable que, dans cette courte période, la *Pala* ait pu être achevée et placée sur l'autel; bien que nous penchions à croire qu'elle ait eu d' abord de moindres dimensions qu'à présent, qu' elle fût portative, ainsi que l'étaient à cette époque les anciens trityques, et que dans cet état elle ait été employée, bien que l' on fût en train de travailler à la principale reconstruction du temple.

Depuis cette époque, qui reçoit le plus de lumière par les précieuses chroniques contemporaines de Sagornino, qui ont conservé une si grande partie des souvenirs et des faits de notre grande République, nous constatons évidemment trois autres époques, aux quelles cette *Pala* fut renouvelée, agrandie, enrichie. Dans l' inscription en vers, partagée en deux petits tableaux, existant au dernier rang des compartiments de la *Pala*, et que le doge André Dandolo fit placer en 1345, dans cette inscription (disons-nous) git l'histoire entière de ce Monument. Les historiens, qui sont venus postérieurement, ne nous ont pas éclairés davantage; ils n'ont pas même osé hazarder quelque conjecture à cet égard, et ils nous ont laissé pleine liberté d'expliquer ou de deviner la signification et les dates des travaux d'un si grand prix, par les quels brille ce magnifique reste des âges obscurs.

ANNO MILLENO CENTENO VINGITO QVINTO
TVNC ORDELAPHVS FALEDRVS IN VRBE DVCABAT
HAEC NOVA FACTA FVIT GEMMIS DITISSIMA PALA,
QVAE RENOVATA FVIT TE, PETRE, DVCANTE ZIANI,
ET PROCVRABAT TVNC ANGELVS ACTA FALEDRVS
ANNO MILLENO BIS CENTENOQVE NOVENO.

POST QVADRAGENO QVINTO, POST MILLE TRECENTOS
DANDOLVS ANDREA PRAECLARVS HONORE DVCABAT,
NOBILIBVSQVE VIRIS TVNC PROCVRANTIBVS ALMAM
ECCLESIAM MARCI VENERANDAM JVRE BEATI
DE LAVREDANIS MARCO FRESCOQVE QVIRINO
TVNC VETVS HAEC PALA GEMMIS PRETIOSA NOVATVR.

De cette inscription, ainsi que de l' inspection de ce Monument, il nous semble pouvoir résulter les inductions suivantes:

Comme on ne peut mettre en doute l' existence d' une *Tabula* (tableau), quelle qu'en fût la forme, qui fût digne d'être placée sur le maitre-autel, et qu'elle fût *miro opere ax auro et argento peracta*, et puisqu'il faut assigner la date, si ce n'est de son achèvement, du moins de son commencement, aux dispositions prises par saint Pierre Orseolo, en 976; nous ne pouvons facilement supposer que cette *Tabula* ait été employée, ou seulement terminée, qu' en l'an 1105 sous le doge Faliero. En effet, il semblerait étrange, d'abord, qu' il eût fallu un aussi grand nombre d' années pour exécuter un travail, au quel pouvaient coopérer de nombreux ouvriers, et qui ne devait conséquemment exiger que cinq à six ans au plus, même en concédant que les arts mécaniques marchassent avec une lenteur extrême; en second lieu, parcequ' il n' est pas vraisemblable que la *Pala d' oro*, une fois arrivée de Constantinople, on l' eût conservée sans s' en servir et sans l'honorer, car puisqu'elle avait été faite aux frais du trésor vénitien et par ordre du Doge, l' impatience raisonnable du public devait hâter le placement solemnel de cette *Table*. Ceci posé, il nous reste à connaître comment était cette première *Pala*, au cas où nous pourrions en trouver quelque trace dans l' aspect qu' elle présente actuellement à nos yeux dans son ensemble.

Il nous parait démontré que la *Pala* étant composée de différents sujets tirés du vieux et du nouveau Testament, ainsi que d' une série de faits relatifs à la vie de saint Marc; que dans chacun, quelque légende grecque ou latine pouvant être déchiffrée; qu' une différence de style pouvant être constatée dans les compositions et dans le dessin; toutes ces diverses gradations doivent nous ouvrir la voie à la connaissance des temps différents et successifs de l' exécution de cette *Pala* et de son renouvellement. Les six tableaux que nous voyons placés dans la partie supérieure, les quels par leurs inscriptions grecques, par leur composition et leur dessin, on reconnait être d' un style correspondant aux ouvrages du Bas-Empire, surtout des ouvrages byzantins, et qui d' ailleurs sont plus endommagés que les autres, nous donnent lieu de supposer une plus grande antiquité, et ils semblent appartenir avec beaucoup d' évidence à la première époque de la fabrication de ce Monument. En outre, comme dans ces six tableaux se déroule la représentation des principaux Mystères de la religion, ils auront servi de premier type pour la *Table*, et auront été les premiers objets aux quels l'artiste aura visé par la pensée, pour acquiescer aux vues du commettant (1).

Par la série nombreuse des anciennes images qui nous restent, nous savons que l'usage existait, dans le premiers temps, de faire en guise de *trityques* les *tables* (tableaux) des autels: de cette façon, on en facilitait le transport et le placement en différents temps et modes, suivant les diverses solemnités, ou suivant les coutumes, ou les besoins. Probablement, dans les anciens temps, on aura célébré dans l'église de Saint-Marc le sacrifice de la Messe à la partie postérieure de l'autel, comme c'était l'usage dans les basiliques chrétiennes, en face la porte du temple, vis-à-vis le peuple. Ce qui me porte à le croire, indépendamment de la coutume presque universelle de ce temps-là, c' est aussi l' observation faite par l' illustre et docte chanoine de la Basilique, monseigneur Molin. Il à fait remarquer, en effet, que les quatre colonnes qui soutiennent la *Confession* de l'autel, ont dans le souterrain qui

Tavole, o *Icone* che anche in quattro od in cinque compartimenti solevansi ripiegare. Anzi non siamo lontani dall'opinare, se dallo stile del lavoro è lecito formare ragionevoli induzioni, che a questi quadri principali fossero aggiunti, in qualsiasi modo, anche gli Arcangeli che formano il terzo dei cinque ordini di figure componenti la gran Tavola, i quali e per le iscrizioni e per il disegno ricordano le opere di quel primo tempo. Non si è di fatto per anche interamente a' giorni nostri cangiata la foggia di ricuoprire questa Tavola, ripiegandola in sè stessa, che sebbene abbia col decorso dei tempi indubitatamente cangiato figura, pur nulla meno a modo di tritico anche oggi si custodisce e si chiude, colla differenza soltanto che le ripiegature si veggono orizzontali sui cardini (marcati anche nel nostro disegno), mentre è da credersi che nei primi tempi le ripiegature seguissero verticalmente, a maniera di porticelle.

Il doge Faliero nel 1105 incominciò ad abbellire questa Tavola e ad ornarla di gemme, e non è da credersi che il *nova facta fuit* voglia particolarmente indicare opera di costruzione tutta nuova, ma intesesi precisamente di esprimere la rinnovazione, siccome in loro latino intendevano di spiegare gli scrittori di quelle età; oltre la qual cosa la parola *gemmis*, immediatamente dopo, toglie al senso ogni ambiguità, volendosi interpretare che la novità appunto consiste nella preziosità di quegli aggiunti ornamenti, mentre l'antica verisimilmente non aveva d' insigne che la materia metallica e il lavoro degli smalti. Quando il Faliero fosse stato primo a farla eseguire, non si sarebbe mai detto *facta fuit*, ma semplicemente *fecit*. Che in questa circostanza venissero poi aggiunti molti quadri per ingrandire la Tavola, noi abbiamo argomento non dubbio di crederlo dall' effigie dello stesso Falier che vedesi nell' ordine più basso alla destra della Vergine, in serie con quelle dei Profeti; e conseguentemente gli altri soggetti che per lo stile possono rassomigliare a questo quadretto, e all' altro che trovasi alla sinistra (di cui più avanti terremo parola) non è inverisimile che appartengano a questa seconda epoca; sia che dal Doge fossero espressamente stati ordinati a Costantinopoli, o che da artefici bizantini chiamati a bella posta qui in Venezia venissero eseguiti, e con latine inscrizioni in versi singolarissimi dichiarati, siccome abbiamo argomento a conghietturare. A questa serie di lavori crediamo quindi che appartener possano tutti i piccoli quadretti del contorno della Tavola, e forse anche gli Evangelisti situati nel centro.

Una ulterior rinnovazione si fece sotto il doge Pietro Ziani, mentre era procuratore dell' opera di s. Marco Angelo Falier nell' anno 1209, la quale difficilmente da noi saprebbesi con eguali e sì forti conghietture, come le precedenti, indicare, se non fosse nelle parti del centro, e probabilmente negli Apostoli e santi Vescovi che compongono il quarto ordine, i quali in altra epoca o in altro lavoro erano stati altrove impiegati, come si riconosce dalle iscrizioni mutilate, le quali rimangono coperte dalle cornici dei compartimenti; quantunque pel loro carattere nobile, pel gusto delle pieghe e per una certa eleganza nel disegno, vorrebbero attribuirsi all' ultima epoca, in cui fu messa mano agli abbellimenti e all' incremento di questo ricco lavoro.

E però vero in proposito di queste figure di così bel disegno, ch' era già seguita la conquista di Costantinopoli, e che il dogado di Pietro Ziani durò 24 anni, dimodochè giunse fino verso la metà del secolo XIII, e che si facevano allora anche in Venezia opere insigni in ogni maniera, in modo tale da non far meraviglia che qui fosse artefice capace di condurre un' opera somigliante. Fede ne dovrebbe fare, a parer nostro, il lavoro di agemina, se vuol così chiamarsi quello che vedesi nella porta maggiore del tempio, il quale s'agguaglia mirabilmente alla porta minore a sinistra (che riputiamo lavoro interamente greco) e adattata all' uso della Basilica: nella prima vedendosi Santi ed iscrizioni latine e stile che diversifica da quello della seconda, ch' è tutta bizantina in ogni sua parte. Oltre di che si scorge anche una grandissima analogìa tra il contornare di quelle figure e degli Apostoli ed altri Santi della Pala d' oro. Noi abbiamo da un'iscrizione che quella porta maggiore (metà di essa almeno) fosse fatta fare da Leone da Molino: *Leo de Molino hoc opus fieri jussit*, il quale non è dagli storici registrato tra i magistrati, e per conseguenza, a prima vista, non parrebbe eseguita a spese pubbliche (cosa difficile a credersi) ma verisimilmente lavorata a privata istanza. Che se prima dell' epoca del doge Ziani vi fu persona in Venezia atta a quel lavoro, si sarà potuto facilmente anche aumentare la Pala d' oro con nuovi quadri, o ricomporla con sostituzioni e più ricchi ornamenti (2). Ma queste conghietture noi avanziamo con quella timidezza con cui si fa passo nel buio, camminando tentone.

L' ultima epoca in cui fu posto mano con lavoro di molta importanza a questo Monumento, come apparisce visibilmente dal carattere degli ornamenti e dalla distribuzione, è appunto nel tempo di Andrea Dandolo, come il conferma la riportata iscrizione dell' anno 1345. Ecco il perchè riscontrasi in questa Tavola quel misto di archetti a sesto acutissimo in cima all'edicole, ove sono gli Apostoli; ecco la ragione di quelle gugliette e di quel genere di arabeschi che da' paesi germanici andavasi diffondendo allora appunto in Italia sotto il nome di *Gotica Architettura*. Ciò succedeva un po' meno in Venezia, perchè eravi, come abbiamo altrove indicato, un certo gusto indigeno che risultava dal Romano corrotto e dall' Orientale; ma questo a mano a mano andò confondendosi e mescolandosi cogli altri stili. L' insigne storico e cronista, Doge della Repubblica, fece ricomporre la Pala d'oro per intiero, e anzi la fece ricostruire, servendosi di tutte quelle diverse parti colle quali era stata per l' addietro raffigurata e ricomposta più volte; e vi aggiunse nuove gemme, di che a dovizia erasi arricchito il Tesoro di s. Marco; e levò e sostituì alcuni quadri per indurvi possibilmente una qualche regolarità. Tutto ne fa amplissima fede, e primieramente per le iscrizioni che occupano il luogo di questi due quadri, non potendosi supporre che ivi fossero due vani; pel trovarsi attualmente nel Tesoro custoditi alcuni quadri delle stesse dimensioni e dello stesso lavoro come i quadri della Pala, i quali sono come un soprappiù alla recente distribuzione data a tutti i quadretti in un nuovo comparto, e finalmente per le sostituzioni ad essi fatte.

In effetto questi quadretti di lamine d' oro con lavori in ismalto ingemmati, che veggonsi appartatamente, noi gli abbiamo trovati non solo confrontare nello stile alle opere della Pala, ma abbiamo verificato essere pezzi staccati e raccolti insieme con vario raffazzonamento, acciò non andasser dispersi, vedendosi in prova come mal si aggiungano le somme parti tra loro, e su pezzi di vecchia tavola sieno stati confitti con chiodi da mano volgare e imperita, unicamente per trarre un partito qualunque da cospicui avanzi di tal Monumento: e lo stesso potrebbe dirsi di alcuni Evangeliarii ingemmati e smaltati che si conservano nella regia Biblioteca di s. Marco, i quali, di più pezzi ricoperti, potrebbero in origine esser composti di simili rimanenze. Tutta questa nuova ricomposizione della Pala fu ricinta e inquadrata in compartimenti e cornici d' argento dorato uniformi, e visibilmente dell' epoca ultima nella metà del XIV secolo, come ognuno può verificare nella Tav. 10, ove un pezzo di questa cornice è disegnato nella precisa grandezza dell' originale. E li piccoli busti di Santi, riportati e fitti con chiodetti d' argento nella stessa cornice, possono dirsi in vero opere meravigliose, se già non si avessero di quell' epoca argomenti di piena evidenza, che le arti veneziane erano in uno stato di grandissimo incremento, e la scuola di Pisa non avesse già fatti allievi per tutta l' Italia; fra' quali appunto il Lanfrani, e quei Pietro Paolo e Iacobello Veneziani cotanto insigni, che ornarono di loro statue sul finire del secolo la separazione del presbiterio in mezzo la grande navata del Tempio, e delle quali opere stupende abbiam ragionato nella *Storia della Scultura*, ove l'oggetto più parzialmente lo richiedeva. E se nelle porte esterne coll' iscrizione del 1300, leggesi il nome di *Magister Bertucius Aurifex Venetus, me fecit* (per non rinnovare il dubbio se nella metà del secolo precedente l' opera e la mano d' artefice italiano avesse eseguito l' altro lavoro alle valve intarsiate di argento), non sarà meraviglia che da noi, con qualche argomento, si presuma che l' opera mirabile del contorno di questa Pala sia di mano di artefici veneziani.

E qui noi crediamo di avvertire francamente, ad onore del nome italiano, che mentre da alcuni si volgerebbe volentieri a sinistro la forza con cui abbiamo impugnata sovente l' assoluta ed esclusiva influenza degli artefici greci, non intendiamo d' aver con ciò offesa altrimenti la grandezza del greco nome, nè crediamo per ciò di meritare la taccia di sconoscenti od ingiusti verso l' antica nazione, che ammaestrò tutto il mondo con la dovizia d' ogni cultura. Ci accadde di riconoscere negli scritti di alcuni letterati stranieri una specie di rancore, per aver noi tentato di rilevare la patria gloria a quel punto, che, forse la non curanza di chi ci ha preceduto, non aveva per anche osato, e si volle notare a colpevole parzialità la preferenza da noi accordata agli Italiani nel risorgere delle arti sovra tutte le nazioni moderne e incivilite. È bensì vero che queste altrove anche risorsero, ma non forse con pari fortuna e in pari tempo: e certamente, per rispetto alla patria di Fidia e di Prassitele, non daremo troppa lode agli artisti che fiorirono sotto i Comneni ed i Paleologhi, e molto meno sotto Amurat e Mustafà, i quali non rimpiazzarono Pericle ed Alessandro.

Non conviene illudersi intorno a questi fatti, ed arrestarsi al primo cenno degli scrittori che ci hanno preceduto. Sbagliano, per esempio, grandemente tutti quelli che per attenersi alle assertive delle prime memorie, accordano, col biografo Aretino un primato assoluto a Cimabue, facendo morire tutte le arti in Italia per poi risuscitarle col mezzo dei Greci o dei Fiorentini soltanto; e si pianta alla radice dell' albero genealogico Cimabue a dirittura, sebbene questi fosse in fasce quando in altre città d' Italia (come dice anche il Bossi nella sua grand' opera del Cenacolo di Leonardo) si eran già fatti i funerali a varii artefici forse migliori di lui, fra i quali a Guido da Siena. Anche il dottissimo Lanzi, investigator diligente ed imparziale, esaminata l' Arca del corpo della b. Giuliana che era in s. Biagio alla Giudecca in Venezia, dipinto niente meno che del 1262, scrisse: *Vi è dipinto s. Biagio titolar della chiesa, s. Cataldo vescovo e la b. Giuliana, quegli ritti, questa genuflessa: i lor nomi sono in latino, e lo stile, ancorchè rozzo, pur non è greco.* Stor. Pittor. T. III, pag. 7 (3).

Ma per tornare alla Pala d' oro, sebbene potesse piacevolmente divagarci il riconoscere col Lanzi, col Maffei ed altri diligenti scrittori, come in Italia siano opere famose in ogni ramo dell' arte anteriori a quanto scrisse il Vasari, e non derivanti dagli artefici bizantini, sarà grato il verificare come anche la parte esterna della medesima sia tutta dipinta nell' epoca dell' ultima sua ricostruzione per mano di artefici Veneziani, contemporanei di quel famoso Lorenzo pittore, di quel Nicoletto Semitecolo e di altri preteriti nelle memorie del Vasari, e che lasciarono nome ed opere contrassegnate di loro mano in quel tempo. Il Zanetti trovò ricordato il nome dei pittori di questa esterna parte della Pala in una pergamena del 1346, ma non vide poi l'iscrizione che il Lanzi scoperse sulla medesima nell'anno 1782, e con qualche inesattezza riportò nella sua *Storia*. Di questa mancanza di precisione il nobile patrizio Leonardo Manin, dottissimo nelle patrie memorie, si fe' carico, rettificando il Lanzi, e con diligenza riportando tal come vedesi lo scritto prezioso ..... CCCXLV. MS. APL. DIE XXII. MAGISTER PAVLVS CVM LVCA ET IOHE FILIIS SVIS PINXERVNT HOC OPVS (4). Cosicchè può ascriversi quest' opera fra le più certe col nome dell' autore: sul quale argomento non hanno qui luogo alcune interessantissime ricerche che far potrebbonsi intorno al modo col quale venne dipinta, che non già a tempera, ma all'olio da noi si crede, pel diligente esame che sovr' essa abbiam fatto: sulla qual cosa si tacque il Lanzi. E questo è tutto ciò che da noi può indicarsi relativamente alla costruzione di sì prezioso Monumento.

DESCRIZIONE DELLA PALA D' ORO.

I sei soggetti che da noi sono stati esaminati, e ritenuti appartenenti all' antica sua prima costruzione, portano le iscrizioni in greco: tre dei quali rappresentano

y correspond, quatre gros pilastres pour supports: tandis que les deux fortes et très-lourdes colonnes de vert-antique, qui sont actuellement derrière l'autel, n'ont aucun support primitif au dessous, et s' appuient simplement sur la voûte; d' où l' on peut raisonnablement conclure, qu' elles ont été placées là postérieurement, que la table (*mensa*) de l' autel n'avait aucun embarras de ce côté et que l'on pouvait y célébrer les sacrifices divins.

Dans une telle hypothèse, ce ne serait pas faire une trop étrange conjecture, que de penser que la *Pala d' oro* primitive était un simple *trityque*, de quelque manière que ce soit, apte à être plié et transporté, pour le placer, aux jours des fêtes solemnelles, sur l' autel, de la manière qui serait plus conforme à l' ornement et à l'usage aux quels ce *trityque* était destiné. Le nombre des compartiments n'enlève à cette hypothèse aucun degré de probabilité; car on reconnait pour des *trityques* les anciennes *Tables* ou *Icones* (tableaux) que l'on avait l' habitude de replier, même en quatre ou cinq compartiments. Il y a plus: nous ne sommes pas éloigné de penser (si du style du travail il est permis de former de raisonnables inductions), qu'à ces tableaux principaux on ait aussi ajouté, de quelque manière que ce soit, les Archanges, qui forment le troisième ordre de figures composant la grande *Table* (ou Tableau): ces Archanges, en effet, rappellent, par les inscriptions et par le dessin, les ouvrages de cette première époque. On n'a réellement pas encore changé de nos jours l' usage de recouvrir cette *Table*, en la repliant sur elle même; et bien qu' avec le cours des temps elle ait, sans aucun doute, changé de forme, ce néanmoins aujourd' hui encore on la garde et on la ferme, en guise de *trityque*; avec cette seule différence, que les replis sont maintenant sur une ligne horizontale avec les gonds (qui sont indiqués aussi dans notre dessin), tandis qu' il est à présumer que, dans les premiers temps, les replis ont dû suivre une ligne verticale, à la façon de petites portes.

Le doge Faliero commença, en l' an 1105, à embellir cette *Table*, et à l' orner de pierres précieuses; et il n' est pas admissible que les mots *nova facta fuit* aient voulu indiquer particulièrement un travail de fabrication entièrement neuve: mais on a entendu exprimer precisément le remise à neuf, comme prétendaient, dans leur latin, s'exprimer les écrivains de ce temps-là. En outre, le mot *gemmis*, placé aussitôt après, ôte toute ambiguité au sens, car on doit l'interpréter en cela que la nouveauté consiste exactement à avoir ajouté ces ornements précieux; l'ancienne *Table* n' ayant eu vraisemblablement de remarquable, que la matière métallique (l' or et l' argent) et le travail des émaux. Si Faliero avait été le premier à faire exécuter cette *Table*, on n' aurait jamais dit *facta fuit*, mais simplement *fecit*. Que, dans cette circonstance, on ait puis ajouté plusieurs tableaux pour agrandir la *Table*, nous avons une raison non douteuse de le croire par le portrait de Faliero lui-même, que l' on voit au rang le plus bas, à la droite de la Vierge et faisant suite aux Prophètes. Conséquemment, les autres sujets qui peuvent ressembler par le style à ce petit tableau et à l'autre qui se trouve à gauche (dont nous parlerons plus loin) appartiennent, suivant toute vraisemblance, à cette seconde époque; soit que le doge les eût expressement commandés à Constantinople, ou qu' ils aient été faits par des artistes byzantins appelés exprès pour cela à Venise, et expliqués par des inscriptions latines en vers très-singuliers, ainsi que nous avons lieu de le conjecturer. Nous croyons en conséquence, qu'à cette série de travaux peuvent appartenir tous les petits tableaux du contour de la *Table*, et peut-être aussi les Évangélistes placés au centre.

En l' année 1209, sous le doge Pierre Ziani, pendant qu' Ange Faliero était procureur de l' œuvre de Saint-Marc, la *Table* reçut un' autre rénovation: mais nous ne saurions l' indiquer par d' égales et d' aussi fortes conjectures que les précédentes, sauf peut-être, dans les parties du centre, et probablement dans les Apôtres et les saints Evêques qui composent le quatrième rang. Ceux-ci à un' autre époque ou dans un autre travail, ont dû être employés ailleurs, ainsi qu' on le reconnait par les inscriptions mutilées, qui sont couvertes par les cadres des compartiments; bien que par la noblesse de leur style, par le goût des plis et par une certaine élégance de dessin, on devrait les attribuer à la dernière époque, où l' on mit la main à l' embellissement et à l' agrandissement de ce riche travail.

A' propos de ces figures, dont le dessin est si beau, il est vrai de dire qu'à ce moment la conquête de Constantinople (par les Latins) avait déja eu lieu, et que Pierre Ziani fut doge pendant 24 ans, de façon qu' il atteignit ainsi la moitié environ du XIII siècle; et qu' on faisait alors, même à Venise, d' insignes ouvrages de toute sorte. Il n' est donc pas étonnant, qu' il y eût dans cette ville un artiste capable d'exécuter un tel ouvrage. Le travail au doublé, si on veut ainsi appeler celui que l' on voit à la porte principale du temple, et l' autre, qui s' y conforme exactement, de la porte secondaire à gauche (que nous croyons être tout-à-fait un travail grec) et qui est appropriée au service de la Basilique, les travaux de ces portes, disons-nous, devraient faire foi de ce que nous avançons. A' la première de ces deux portes, on voit des Saints et des inscriptions latines, ainsi qu' un style qui diffère de celui de la seconde porte, la quelle est tout-à-fait byzantine dans chacune de ses parties. On remarque d'ailleurs une très-grande analogie entre la manière dont ces figures sont dessinées, avec celles des Apôtres et des Saints de la *Pala d' oro*. Une inscription nous apprend que cette porte principale (ou du moins la moitié de cette même porte) a été fait faire par Léon de Molino: *Leo de Molino hoc opus fieri jussit*. Ce personnage n' est pas classé par les historiens au nombre des magistrats: on pourrait donc de prime-abord penser (chose difficile à supposer toutefois) que cette porte n' aurait pas été faite aux frais de l' état, mais vraisemblablement par ordre d' un particulier. Or, si avant les temps où Ziani était doge, il y avait à Venise une personne capable d'exécuter un tel ouvrage, on aura pu aisément agrandir la *Pala d'oro* avec de nouveaux tableaux, ou la recomposer en y faisant des substitutions et en y ajoutant de plus riches ornements (2). Mais nous n' émettons ces conjectures qu' avec cette timidité que l' on éprouve lorsq' on chemine dans l' obscurité, en s' avançant à tâtons.

La dernière époque, à la quelle on toucha à ce Monument avec un travail d'une grande importance, comme l' indique visiblement le caractère des ornements et de la distribution, c' est precisément celle d' André Dandolo, ainsi que le confirme l' inscription de l' an 1345, que nous avons rapportée. Voilà pour quoi on trouve dans cette *Table* ce mélange de petites arches à ogives très-aigues, au haut des petites églises, où sont les Apôtres; voilà la raison de ces petites aiguilles et de ces sortes d'arabesques qui, des contrées germaniques, allaient précisément alors se propageant en Italie sous le nom d' *Architecture Gothique*. Cela avait lieu un peu moins à Venise qu' ailleurs, parce qu' ainsi que nous l' avons indiqué autre part, il y avait dans cette ville un certain goût indigène, qui était le résultat du goût romain corrompu et du goût oriental: mais ce goût indigène allait de jour en jour se mêlant et se confondant davantage avec les autres styles. L' insigne historien et doge de la République *(André Dandolo)* fit recomposer en entier la *Pala d' oro*; il la fit même reconstruire, en se servant de toutes les diverses parties avec les quelles elle avait été autrefois composée et recomposée à plusieurs reprises: il y ajouta d'autres pierres précieuses dont s' était grandement enrichi le Trésor de Saint-Marc; et il retira quelques tableaux, en leur en substituant d' autres, à l' effet d' introduire autant que possible une certaine régularité dans tout le monument. Il n' est rien qui n' en fasse foi; d' abord, les inscriptions qui occupent la place de ces deux tableaux, car on ne peut admettre qu'il y eut là deux emplacements vides; ensuite la circonstance que l' on garde actuellement dans le Trésor de l' église quelques tableaux des mêmes dimensions et d' un travail semblable à ceux des tableaux de la *Pala*; les autres sont comme un surplus de la dernière distribution donnée à tous les petits tableaux dans un nouvel arrangement; enfin, les substitutions qui leur ont été faites.

En effet, ces petits tableaux de lame d' or, avec des ouvrages d' émaux, parsemés de pierres précieuses que l'on voit séparément, nous les avons trouvés non seulement se rapporter pour le style aux ouvrages de la *Pala*; mais nous avons aussi constaté qu'ils étaient des morceaux détachés et réunis ensemble avec un ajustement varié, afin qu'ils ne fussent pas dispersés; et comme pour le prouver, on voit que les parties hautes se soudent mal entr' elles, et que sur des morceaux de vieille table, ils ont été fixés avec des clous par une main vulgaire et inhabile, uniquement pour tirer un parti quelconque d' aussi remarquables restes d' un tel monument. On pourrait en dire autant de quelques livres d'Évangiles, ornés de pierreries et émaillés que l'on conserve dans la Bibliothéque royale de Saint-Marc: ces figures recouvertes de plusieurs morceaux, pourraient bien avoir été composés, dans le principe, des mêmes restes. Toute cette recomposition de la *Pala* fut enceinte et encadrée de compartiments et de bordures uniformes d' argent doré: et tout ce travail est evidemment de la dernière époque, au milieu du XIV siècle, ainsi qu' on peut le vérifier à la Planche 10, où un morceau de cette bordure est dessiné de la grandeur précise de l'original. Les petits bustes de Saints rapportés et fixés, avec des clous d'argent sur cette même bordure, peuvent vraiment être considérés comme des ouvrages merveilleux, quand bien même on n' aurait pas de cette époque d'autres témoignages d' une entière evidence, pour prouver que les arts de Venise étaient en un très-grand progrès; et lors même que l' école de Pise n' aurait pas encore fait des élèves dans toute l' Italie. Au nombre de ces derniers, étaient precisément Lanfrani et les deux si insignes vénitiens Pierre-Paul et Jacobello, qui sur la fin de ce siècle ornèrent de leurs statues la séparation du presbytère au milieu de la grande nef du temple: œuvres merveilleuses dont nous avons parlé dans l' *Histoire de la Sculpture*, où le sujet réclamait une illustration plus particulière. Si d' ailleurs sur les portes extérieures, avec l' indication de l'année 1300, on voit l' inscription de « *Magister Bertucius Aurifex Venetus me fecit* » (en omettant de reproduire le doute sur l'exécution, vers le milieu du siècle précédent par un œuvrier italien, de l'autre travail des valves marquetées d' argent), il ne sera pas étonnant que nous présumions avec quelque raison que l' admirable ouvrage du contour de la *Pala* soit de la main d' artistes vénitiens.

Nous devons ici franchement prévenir, pour l'honneur du nom italien, que si certaines gens ont voulu faire prendre en mauvaise part la vigueur avec la quelle nous avons souvent nié l'influence exclusive et absolue des artistes grecs, nous ne prétendons pas par là porter atteinte à la grandeur du nom grec; et nous ne croyons pas pour cela de mériter le reproche d' ingratitude et d' injustice envers l' antique nation, qui a donné au monde entier les riches enseignements de toutes sortes de culture. Il nous arrive de reconnaître dans les écrits de quelques gens de lettres étrangers une espèce d' aigreur contre nous, parceque nous avons essayé de rehausser la gloire de notre patrie à ce point, au quel peut-être la négligence de ceux qui nous ont précédé n' avait pas osé la porter: on a prétendu même nous accuser d' une coupable partialité pour la préférence que nous accordons aux Italiens, dans la renaissance des arts, sur toutes les nations modernes et civilisées. Il est vrai, toutefois, que les arts se sont relevés ailleurs aussi, mais non pas peut-être pas avec un égal bonheur, et en même temps; et, certes, par respect pour la patrie de Phidias et de Praxitèle, nous n' accorderons pas trop de louange aux artistes qui florissaient sous les Comnènes et les Paléologues, et beaucoup moins sous Amurat et Mustapha, les quels à coup sûr ne remplacèrent pas Periclès et Alexandre.

Il ne faut point se faire d' illusions sur ces faits, et s' arrêter au premier signe des écrivains qui nous ont precédé. Ceux là par exemple se trompent grandement qui, s'en tenant aux assertions des premières chroniques, accordent, avec le biographe Arétin, une primauté absolue à Cimabue, faisant mourir tous les arts en Italie pour les resusciter au moyen des Grecs ou des Florentins seulement: et l'on plante à la racine de l' arbre généalogique Cimabue, sans hésitation, bien que ce peintre fût encore au berceau pendant que dans d' autres villes d' Italie on avait déja rendu les honneurs funèbres à différents artistes, meilleurs que lui peut-être, parmi lesquels à Guido de Sienne. (Bossi le dit aussi dans son grand ouvrage sur la Cène

la Festa delle Palme, la Risurrezione e la Crocifissione L' ispezione sulla Tavola 9 farà conoscere facilmente queste rappresentazioni; se non che il secondo soggetto, che col vocabolo greco *Hanastasis* si esprime per la Risurrezione, presenta la discesa al Limbo, e l'escita da quello de' primi Padri, piuttosto come una conseguenza che come l' immediato avvenimento della Risurrezione: e convien credere che da alcuni tipi d'imagini e rappresentazioni di simili fatti, venissero tratti questi soggetti, e moltiplicati colle stesse iscrizioni e configurazioni; poichè sopra le custodie di due antichi Evangeliarii del X all' XI secolo, che si conservano nella Biblioteca di s. Marco, trovansi due consimili soggetti cesellati in lamine aurate, l' uno materialmente copiato e ripetuto nella Pala d'oro, e l'altro con poca varietà, ma sempre rappresentando la discesa al Limbo, unita all' iscrizione da noi sovra indicata. E che ciò fosse passato in uso presso gli artisti greci, lo confermano anche maggiormente le porte di bronzo di s. Paolo fuori delle mura di Roma, lavorate in intarsiatura di argento a guisa di agemina, ove lo stesso soggetto è rappresentato coi medesimi personaggi e colla medesima iscrizione (5): basta interpretare la parola *Hanastasis* (secondo il Ciampini) per *revocatio ad vitam scilicet aeternam*, e allora si concilia il richiamo dei Padri all' eterna vita, e la loro escita dal Limbo. Dopo questi tre soggetti segue un pezzo di più ricca esecuzione, e più ornato di smalti preziosi e di gemme, con le mani e porzione delle braccia d'oro sporgenti dal fondo in tondo rilievo; ed è questo l' *Arcangelo s. Michele*, intorno al quale distribuiti, in varie dimensioni, sono sedici piccoli medaglioni di Dottori della Chiesa ed altri Santi, eseguiti in epoche varie in ismalto, ed ivi riuniti. Indi succedono l'*Ascensione*, la *Pentecoste e la Morte della Madonna*. Uno di questi sei soggetti, e precisamente la Risurrezione o discesa al Limbo, da noi si presenta nella stessa grandezza dell'originale, disegnato colla più scrupolosa esattezza, onde non manchi del suo carattere il più genuino. Veggonsi le porte infrante e cadute, e i chiavistelli e i chiodi sparsi sul fondo; e Gesù Cristo trionfatore, colla croce, che fa sorgere Adamo dal Limbo, esprimendosi Eva nella figura che sta dietro. Dall'altra parte direbbesi che le due figure reali, per la forma dei loro berretti a guisa di corone, potessero significare i reali profeti Davidde e Salomone, giacchè era antico costume il figurar sempre Salomone imberbe, con viso muliebre, come più basso vedrassi. Ma sembra che l'artefice abbia in essi voluto figurare piuttosto Costantino e santa Elena, giacchè l'imperatrice ha cosperso il manto a guisa di ermellini con tante croci, certamente allusive al ritrovamento da essa fatto del santo legno. Simili anacronismi, che pur convien perdonare, e che non sempre dall' imperizia de' pittori dipendono anche a' nostri giorni, non deggiono nel X secolo difficultarci con troppo scrupolo l' interpretazione de' monumenti. La figura poi che vedesi più addietro sembra poter rappresentare il precursore Giovanni, che da tutti i tipi delle antiche imagini, troviamo effigiato con barba e capelli attortigliati e in lunghe anella cadenti.

La seconda linea di quadri, in numero di ventisette, che ricinge la Pala anche sui fianchi, a cominciare dal primo abbasso, alla sinistra di chi osserva, facendo tutto il giro sino all' ultimo che trovasi dall' opposto lato, comprende le storie di san Marco e molti fatti della vita della Madonna e del Salvatore, oltre le imagini di altri Santi, come vedesi dalle iscrizioni latine che riportiamo senza le abbreviature, giacchè un *fac simile* di queste da noi vien dato nel disegno di uno di questi quadretti, e precisamente di quello che corrisponde al numero diciotto.

Procedono dunque le iscrizioni e i soggetti nell' ordine seguente:

1. Sanctus Petrus, sanctus Marcus.
2. Defert beatus Marcus Hermahora ad Petrum.
3. Sanatur Anianus benedictione sancti Marci.
4. Destruit idolum beatus Marcus.
5. Hic Baptizat beatus Marcus.
6. Sanctus Laurentius. } *Diaconi.*
7. Sanctus Eleutherius. }
8. Sanctus Vincentius. }

Gli undici quadretti, poi che a questi succedono, hanno le rispettive loro iscrizioni in versi latini, che veggonsi, per la loro costruzione, appartenere all'epoca appunto che precede quella dei versi leonini, e combina col secolo XI circa.

9. Virgo ferens prolem pariat quem mundus adoret.
10. Virgo parit feta velut intulit ante propheta.
11. Solvens vincla reis fertur sub munere legis.
12. Hic scelus omne lavat reprobus quo decidit Adam.
13. In mensa pastor pius, ordo, stat quoque raptor.
14. Sic moriens virus detersi quo tulis ydrus.
15. Mors perit in morte relevans ligo nexibus hostem (6).
16. Vobis dico cite surrexit Christus abite.
17. Vero caro Christus clausis se contulit intus.
18. Pignora nostra ferens rediet Deus omnia querens.
19. Cunctorum linguis hoc coelicus instruit ignis.

20. Sanctus Petrus alexandrinus. }
21. Sanctus Stephanus. } *Diaconi.*
22. Sanctus Fortunatus. }
23. Jesus Christus, pax tibi Evangelista meus Marce.
24. Suspenditur beatus Marcus.
25. Tollitur beatus Marcus Alexandria.
26. Hic defertur corpus sancti Marci.
27. Hic suscipitur etiam beatus Marcus.

Occorre però osservare che le piccole iscrizioni in versi, smaltate al modo istesso dei quadretti, non sembrano in alcuni luoghi spiegare il soggetto rappresentato, ma vi hanno una qualche allusione soltanto; siccome anche nel primo ordine dei sei grandi compartimenti abbiamo osservato. Le composizioni sono abbastanza ben disegnate e aggruppate, e le teste e le mani con estrema diligenza finite in una piccolezza incredibile, come vedesi nella Tavola 9, in cui è intagliato il diciottesimo di questi oggetti.

Gli Arcangeli formano il terzo ordine della gran Tavola, senza corrispondere con alcuna euritmia ai compartimenti superiori, e soltanto trovandosi a piombo degl' inferiori: il che sempre maggiormente dimostra come ricomposto in diversi tempi sia stato questo gran Monumento. Sono questi in numero di XII, sei per parte, colle iscrizioni in greco *Archangelos*, quattro dei quali portano le loro denominazioni *Uriel. Michael. Gabriel, Raphael.* Nel mezzo incontrasi un gran riquadro separato dal restante della Pala, che forma come il corpo centrale della medesima, le cui parti, per le varie dimensioni e per la moltiplicità dei soggetti, non corrispondono ad alcuno degli altri quadretti dei cinque ordini principali. Questo è più ricco di gemme, e di ornati che tutto il restante. Sovra un maestoso trono, trovasi nel maggior disco seduto Gesù Cristo, che similmente al grand' Arcangelo Michele ha le mani d' alto rilievo in oro sporgenti dal fondo. Li quattro Evangelisti stanno in altrettanti medaglioni, distribuiti intorno a questo soggetto principale; e tutti li cinque indicati lavori hanno le iscrizioni latine portanti i rispettivi nomi: *Jesus Christus, sanctus Marcus, sanctus Joannes, sanctus Lucas sanctus Matthaeus.* Al di sopra, in cinque irregolari comparti, stanno altri due Arcangeli, e due Cherubini, e nel centro un trono, che non può per altro spiegarsi che per quello del Vangelo, colla Colomba, la quale arresta le ali sull' evangeliario, e sulla quale si vede sospeso un globo colla Croce. Questo gruppo di varii compartimenti forma un quadrato perfettissimo, il quale occupa, coll' uno de' suoi lati, l' altezza del terzo e del quarto ordine della Tavola.

Dodici figure, grandiose e ben disegnate di alcuni Apostoli ed altri Santi, stanno distribuite nel quarto ordine, sei per parte del quadrato di mezzo; e per la forma del disegno lasciano luogo a credersi che possano essere state eseguite posteriormente a quelle degli ordini superiori (siccome abbiamo altrove accennato), o che siano state quivi collocate dopo averle tolte da altri monumenti.

L' ultimo ordine che posa sull' altare, comprende dodici Profeti, con iscrizioni parte greche e parte latine, e colle sentenze relative alle lor profezie in tanti cartelli che tengono in mano come segue, cominciando a sinistra dell'osservatore.

I.	Isajas. Virgo concipiet, et pariet Filium.	*Greca*
II.	Naum. Sol ortus, et avolaverunt.	*Latina*
III.	Hieremias. Ex Ægypito vocavi Filium meum.	*Latina*
IV.	Daniel. Cun venerit Sanctus Sanctorum	*Latina*
V.	Moises. Prophetam suscitabit vobis	*Greca*
VI.	Ezechiel. Porta quam vides clausa erit.	*Greca*
VII.	David. Audi filia, et vide, et inclina	*Latina*
VIII.	Elias. Vivit Dominus si non erit pluvia super terram	*Latina*
IX.	Zacarias. Ecce Dominus veniet, et omnes Sancti ejus cum eo.	*Latina*
X.	Abbacuch. Si moram fecerit excepta eum	*Latina*
XI.	Malachias. Ecce dies veniunt, dicit Dominus.	*Latina*
XII.	Salomon. Sapientia aedificabit illum	*Greca*

Li cinque compartimenti riuniti nel mezzo, sui quali posa il gran quadrato in centro della Pala, sono consecrati uno all' effigie della Madonna, due alla iscrizione nella forma che fu da noi riportata, e negli altri due stanno effigiati il doge Faledro (7) e Irene Comnena moglie dell' Imperatore Alessio, e contemporanea appunto del Doge suddetto (8). Le iscrizioni che li denotano sono queste: **OR. FALETRVS DI. GRĀ. VENICIE DVX** (Latina): **MATER DEI** (Greca), e l'altra in greco parimente corrisponde a **IRENE VENERABILISSIMA AVGVSTA.** Amendue queste figure hanno il capo contornato d' aureola, e sono vestite con paludamenti imperiali: e il Doge di Venezia vedesi precisamente coll' abito che usava il Despota a Costantinopoli. Ad alcuno però sembrerà singolar cosa che l'Imperatrice, e non l' Imperatore allora regnante, siasi effigiata nella tavola aurea, ma cesserà ogni meraviglia qualora si saprà questa Irene divenuta santa, come il Monfaucon riferisce, estraendo dagli Scrittori Bisantini le seguenti notizie:

Imperatrix Irene Ducaena scilicet, ex Augusta familia Ducarum, Alexii Comneni Imperatoris uxor erat, quae defuncto conjuge, asperius acta a filio Iohanne Comneno Imperatore, in Monasterium ingressa, sanctimonialium vestem induit, et cum proxime, inquit, ad vitae exitum accessisset, quae iam antea Ecclesias donis suis

de Léonard de Vinci). Le docte Lanzi, ce diligent et impartiel investigateur, ayant examiné le coffre du Corps de la bienhereuse Julienne, qui était dans l'église de Saint-Blaise à la Giudecca à Venise, peinture qui ne remonte pas à moins qu'à l'an 1262, écrivait ce qui suit: « *On y a peint saint Blaise titulaire de l'église, saint Catalde évèque et la bienheureuse Julienne, les premiers debout, l'autre a genoux; leurs noms sont en latin, et le style, bien que grossier, n'est pourtant pas grec.* Hist. Pittoresque, Tome III, page 7 (3).

Certes ce pourrait être pour nous une agréable distraction de reconnaître avec Lanzi, Maffei et autres diligents écrivains, qu il y a en Italie des œuvres insignes en toute branche, antérieures à ce que Vasari a écrit, et qui ne proviennent pas des artistes byzantins. Mais pour revenir à la *Pala d'oro*, il sera doux pour nous de pouvoir constater que même la partie extérieure de ce monument a dû être peinte tout-entière, à l'époque de sa dernière reconstruction, de la main d'artistes vénitiens, contemporains de ce fameux peintre Laurent, de ce Nicoletto Semitecolo et d'autres, qui ont été omis dans les mémoires de Vasari, et ont laissé dans ce temps là un nom et des œuvres contresignées de leur main. Zanetti a trouvé le nom des peintres de cette partie extérieure de la *Pala* dans un parchemin de 1346. Mais il n'a pas vu ensuite l'inscription que Lanzi découvrit sur cette même partie extérieure, en 1782, et qu'il rapporte avec quelque inexactitude dans son *Histoire*. Ce défaut de précision toucha le noble patricien Léonard Manin, très-instruit dans les souvenirs nationaux: il rectifia Lanzi et reproduisit diligemment tel qu'on le voit le précieux écrit:.. CCCXLV. MS. APL. DIE XXII. MAGISTER PAVLVS CVM LVCA ET IOHE FILIIS SVIS PINXERVNT HOC OPVS (4). On peut ainsi comprendre cet ouvrage au nombre de ceux dont le nom de l'auteur est le plus certain. Ce n'est pas ici la place de quelques recherches fort intéressantes, qui pourraient être faites sur la manière dont cette partie extérieure de la *Pala* a été peinte; ce n'est pas en effet à la détrempe, mais à l'huile, ainsi que nous le croyons par suite de l'examen attentif que nous en avons fait. Lanzi n'a pas dit un mot à cet égard. Voilà tout ce que nous pouvons indiquer relativement à la construction d'un aussi précieux monument.

DESCRIPTION DE LA *PALA D'ORO*.

Les six sujets que nous avons examinés et que nous considérons comme appartenant a la première construction de la *Pala*, ont des inscriptions grecques: trois de ces sujets représentent la *Fête des Rameaux*, *la Résurrection et le Crucifiment* de N. S. En observant la Planche 9, on reconnaîtra aisément que ces sujets représentent bien ce que nous venons de dire. Toutefois, le second sujet, qui est expliqué au moyen du mot grec *Hanastasis*, qui signifie Résurrection, présente la descente aux Limbes et la sortie de nos premiers Pères de ce lieu, plutôt comme une conséquence de la Résurrection, que comme le fait lui même. Il y a lieu de croire que ces sujets ont été tirés de quelques autres types d'images et de représentations de faits semblables, et qu'on les a multipliés avec les mêmes inscriptions et formes. En effet, sur la couverture de deux anciens livres d'Évangiles du X au XI siècle, qui sont conservés dans la Bibliothèque de Saint-Marc, on trouve deux sujets semblables, ciselés sur plaques dorées, l'un d'eux matériellement copié de la *Pala d'oro*, et l'autre avec un peu de variété, mais représentant toujours la descente aux Limbes, avec l'inscription que nous avons citée plus haut. Que telle fût la coutume près des artistes grecs, cela nous est encore mieux confirmé pas les portes en bronze de l'église de Saint-Paul, hors les murs de Rome, travaillées en marqueterie d'argent en guise de doublé, où les même sujet est représenté avec les mêmes personnages, et porte la même inscription (5). Il suffit d'interpréter la parole *Hanastasis* (d'après Ciampini) par *revocatio ad vitam scilicet aeternam*, et alors on concilie le rappel des Pères à la vie éternelle et leur sortie des Limbes. Après ces trois sujets, vient une pièce d'une plus riche exécution et encore plus ornée d'émaux précieux et de pierreries avec des mains et des parties des bras en or, sortant du fond en relief-rond: c'est l'*Archange Saint-Michel*, autour du quel sont des Docteurs de l'Église et d'autres Saints, distribués en seize petits médaillons de différentes dimensions et exécutés en émail à différentes époques, et réunis ensuite ici. Après viennent l'*Ascension*, la *Pentecôte*, et *la Mort de la Vierge*. Un de ces six sujets, celui précisément de la Résurrection ou Descente aux Limbes, est présenté ici par nous de la même grandeur que l'original, dessiné avec la plus scrupuleuse exactitude, afin qu'il ne soit pas privé de son caractère le plus vrai. On y voit les portes brisées et tombées, et les verrous ainsi que les clous épars sur le fond; et Jésus-Christ triomphant, avec la croix, qui fait surgir Adam des Limbes, et Ève représentée par la figure qui est derrière. De l'autre côté, on dirait que les deux figures royales, par leurs bonnets faits en guise de couronnes, peuvent représenter les deux rois prophètes David et Salomon, la coutume étant anciennement de représenter toujours Salomon imberbe, avec un visage féminin, ainsi qu'on le verra plus loin. Mais il semble que l'artiste ait voulu plutôt représenter Constantin et sainte Hélène, l'impératrice ayant le manteau semé, en guise d'hermines, par de nombreuses croix, qui faisaient certainement allusion à l'invention que l'on dit avoir été faite par elle du saint bois de la Croix. De pareils anachronismes, qu'il faut pourtant pardonner, et qui ne sont pas toujours le fait de l'ignorance des artistes, même de nos jours, ne doivent pas nous rendre trop difficiles, ni trop scrupuleux dans l'interprétation des monuments du X siècle. La figure que l'on voit plus en arrière parait pouvoir représenter le précurseur Jean, que, dans tous les types d'anciennes images, nous trouvons figuré avec la barbe et les cheveux enroulés et tombant en longues boucles.

La seconde ligne de tableaux, au nombre de vingtsept, qui entoure la *Pala* même sur les côtés, en commençant de la gauche de l'observateur, et faisant tout le tour jusqu'au dernier du côté opposé, comprend les histoires de saint Marc, plusieurs faits de la vie de la Vierge et du Sauveur, outre les images d'autres Saints, ainsi qu'on le voit par les inscriptions latines, que nous reproduisons sans les abréviations, car nous en donnons un *fac simile* dans le dessin d'un de ces petits tableaux, et precisément de celui qui correspond au numéro dix-huit.

Les inscriptions et les sujets marchent donc dans l'ordre suivant.

1. Sanctus Petrus, sanctus Marcus.
2. Defert beatus Marcus Hermahora, ad Petrum.
3. Sanatur Anianus benedictione sancti Marci.
4. Destruit idolum beatus Marcus.
5. Hic Baptizat beatus Marcus.
6. Sanctus Laurentius. } *Diaconi.*
7. Sanctus Eleutherius. }
8. Sanctus Vincentius. }

Les onze petits tableaux, qui suivent ceux-ci, ont leurs inscriptions en vers latins, qui par leur tournure, appartiennent evidemment à l'époque précise, qui a précédé celle des vers léonins, c'-est-à dire, au XI siècle environ.

9. Virgo ferens prolem pariat quem mundus adoret.
10. Virgo parit feta velut intulit ante propheta.
11. Solvens vincla reis fertur sub munere legis.
12. Hic scelus omne lavat reprobus quo decidit Adam.
13. In mensa pastor pius, ordo, stat quoque raptor.
14. Sic moriens virus detersi quo tulit ydrus.
15. Mors perit in morte relevans ligo nexibus hostem (6).
16. Vobis dico cite surrexit Christus abite.
17. Vero caro Christus clausis se contulit intus.
18. Pignora nostra ferens rediet Deus omnia querens.
19. Cunctorum linguis hoc coelicus instruit ignis.
20. Sanctus Petrus alexandrinus. } *Diaconi.*
21. Sanctus Stephanus. }
22. Sanctus Fortunatus. }
23. Jesus Christus, pax tibi Evangelista meus Marce.
24. Suspenditur beatus Marcus.
25. Tollitur beatus Marcus Alexandria.
26. Hic defertur corpus sancti Marci.
27. Hic suscipitur etiam beatus Marcus.

Il est cependant nécessaire de faire observer que les petites inscriptions en vers, émaillées de la même façon que les petits tableaux, ne paraissent pas dans quelques endroits expliquer le sujet qui y est représenté, et n'y font seulement qu'une certaine allusion; ainsi que nous l'avons remarqué aussi dans le premier rang des six grands compartiments. Les compositions sont assez bien dessinées et groupées; les têtes et les mains finies avec un soin extrême, bien qu'elles soient dans des dimensions d'une petitesse incroyable, comme on le voit à la planche 9 où le dix huitième de ces sujets est gravé.

Les Archanges, forment le troisième rang de la grande *Table (ou Tableau)*, mais ne correspondent par aucune eurithmie aux compartiments supérieurs, et se trouvent seulement d'aplomb avec ceux d'en bas; ce qui prouve toujours davantage que ce grand Monument a été recomposé à de différentes époques. Les Archanges sont au nombre de douze, six de chaque côté, avec les inscriptions en grec *Archangelos*, quatre des quels ont leurs noms propres *Uriel, Michael, Gabriel, Raphael.* Au milieu, est un grand carré séparé du reste de la *Pala*, et qui forme comme le corps central de ce monument. Les diverses parties de ce carré, par leurs dimensions variées et par la multiplicité des sujets ne correspondent à aucun des autres petits tableaux des cinq rangs principaux. Celui-ci (le carré du milieu) est plus riche de pierres précieuses et d'ornements que tout le reste. Sur un trône majestueux, dans le plus grand disque, est assis Jésus-Christ, qui de même que le grand Archange Michel, a les mains de haut-relief en or, qui ressortent du fond. Les quatre Évangélistes sont en autant de médaillons, distribués autour du sujet principal, et tous ces cinq ouvrages ont leurs inscriptions latines avec les noms: *Jesus Christus, sanctus Marcus, sanctus Johannes, sanctus Lucas, sanctus Matthaeus.* Au dessus, dans cinq compartiments irréguliers, sont deux autres Archanges et deux Chérubins, et au centre, un trône qu'on ne peut expliquer autrement que par celui de l'Evangile, avec une Colombe qui plâne des ailes sur l'*évangéliaire*, et sur la quelle on voit suspendu un globe avec la Croix. Ce groupe de différents compartiments forme un carré très-régulier, qui occupe avec un de ses côtés la hauteur du troisième et du quatrième rang de la *Table*.

Douze figures grandioses et bien dessinées de quelques Apôtres et d'autres Saints sont distribuées au quatrième rang, six de chaque côté du carré du milieu. La forme de leur dessin donne lieu de croire qu'elles ont été faites postérieurement à celles des rangs supérieurs (ainsi que nous l'avons indiqué ailleurs), ou qu'elles ont été placées là après qu'on les a ritirées d'autres monuments.

Le dernier rang, qui s'appuie sur l'autel, comprend douze Prophètes, avec des inscriptions, en partie grecques, et en partie latines, et avec des sentences rélatives à leurs prophéties sur autant d'écriteaux, qu'ils tiennent à la main; le tout est placé dans l'ordre et le mode suivants, en commençant par la gauche de l'observateur :

I. Isajas. Virgo concipiet, et pariet Filium. . . . . *Grecque*
II. Naum. Sol ortus, et avolaverunt . . . . *Latine*
III. Hieremias. Ex Ægypto vocavi Filium meum . . . . *Latine*

cumulaverat, hoc, ut ait, postremo munere Ecclesiam Constantinopolitanam exornavit. Haec ipsa Augusta pietatis officiis ita praeclara fuit, ut a Graecis pro sancta, et caelitibus adscripta habeatur, et certa die celebretur.

Parrebbe che questa circostanza bastasse a giustificare l' essersi qui posta l'effigie della pia Imperatrice, ma abbiamo anche un maggior argomento che più strettamente riguarda Venezia e la Basilica Marciana. Esiste questo argomento visibile nel recondito Tesoro delle preziose reliquie di s. Marco, ove trovasi una magnifica Croce d' argento dorato, lunga due palmi e larga un palmo, la quale presenta sulle quattro braccia altrettante greche iscrizioni, che ci attestano la sua provenienza. In queste, che possono vedersi riportate nel *Diario Italico* del Monfaucon, non meno che nei *Decennali* di Flaminio Cornaro, leggesi l' affettuosa dedicazione che questa Principessa fa del magnifico reliquiario, intitolandosi *Imperatrix Irene Ducaena Dei famula.*

Verisimilmente questo argenteo lavoro colla preziosa reliquia sarà stato mandato da lei stessa in dono alla Basilica, che riguardar si dovea come uno dei Santuarii più famosi, in ispecie dopo la traslazione fattavi del Corpo di s. Marco, non ignorando quanta parte dei suoi tesori in esso profondesse la fiorente Repubblica (9): e in fine conoscendosi alla corte di Costantinopoli come il Doge appunto avea fatto ingemmare e rinnovare la Pala, niente è più proprio a dimostrarci che la stessa Imperatrice facesse alla chiesa l' omaggio di quella Croce; per la qual cosa, non meno che per la santità della vita, venne retribuita essa pure di culto riconoscente sulla stessa Pala ove il Doge si vede effigiato.

Infinite ulteriori ricerche sulle iscrizioni e sulle configurazioni degli oggetti qui esposti sarebbero a farsi, che ci condurrebbero ad illustrare la materia più ampiamente, ma sarebbe assai facile ad escire dal limite che ci siamo prescritti. Monsignor Molin, dottissimo in ogni modo di greca e di latina letteratura, trovandosi con noi all' esame del Monumento, osservò assai sagacemente come le iscrizioni greche per la maggior parte siano scritte con molti errori, e delle latine non possa dirsi altrettanto: alla qual osservazione non sapremmo rispondere se non col considerare che gli artefici greci, scrivendo la propria lingua, e mettendo le iscrizioni da loro stessi, abbiano operato con quella trascuratezza e negligenza, che gli artisti il più spesso adoperano nella propria lingua; e fede ne fanno tutte le iscrizioni scorrette poste da pittori e musaicisti sotto le loro opere, anche in tempi posteriori. Quando però si trattava di scriver nella lingua dei Latini, andavano forse attentamente imitando le iscrizioni ad essi tracciate dagli uomini dotti di quell' età, che avranno ordinato o consigliato i soggetti: quando non piacesse piuttosto il supporre che si adoperassero pel seguito dei lavori della Pala (nelle epoche successive alla prima di Orseolo) artisti italiani che sapessero per conseguenza meno di greco che di latino.

DELLA MECCANICA ESECUZIONE DELLA PALA D' ORO.

Uniforme è il metodo con cui sono state eseguite le figure su quelle lamine d'oro che formano il fondo di ognuno dei separati quadri che costituiscono la serie delle pitture da noi descritte, che pur finalmente converrà così nominare, se al musaico stesso, che è di piccoli sassolini composto, si dà generalmente il nome di pittura. Le differenze che da un pezzo all'altro si scorgono, consistono unicamente in un maggiore o minor gusto del disegno, ma però tutti sono collo stesso meccanismo eseguiti.

A prima vista, da ognuno si scorge non esser questo lavoro altrimenti opera di pennello, poichè nessun impasto di tinte, nessuna sfumatura, nessuna gradazione; e i colori locali veggonsi posti in vicinanza l' uno dell' altro senza alcun passaggio di tinte intermedie.

Dubiterebbesi quindi che potesse essere opera di musaico, ma avvicinandovi l'occhio diligente, osservansi due particolarità impossibili a ottenersi nel musaico, la perfetta uguaglianza, che, come un cristallo il più terso, presenta la superficie, e il nessun segno di cemento, che pur dovrebbe vedersi tra i minutissimi pezzetti della materia colorata, e tra questi e il fondo generale della lamina d' oro che li circoscrive e rinserra. Facilissimo però, quantunque portato all' estremo grado di meccanica diligente è il comprendere come sia tutto questo immenso lavoro eseguito.

Sulla lamina principale di ciascun soggetto sonosi da prima contornate le figure che l'artista voleva rappresentare, e dopo ciò si è coll' opera dei ceselli battuta la lamina in tutto lo spazio circoscritto dal contorno delle figure, fintanto che abbassatosi alla profondità d' una linea, o poco più, sia rimasto in altrettanti incavi il disegno del quadro, come se dovesse essere riempito d'una materia qualunque, che venisse a pareggiarsi al fondo generale della lamina. Ciò fatto, si sono costrutte altrettante capsule di lamina d' oro più sottile, anzi finissima, le quali entrar potessero giustamente negl' incavi preparati, e per entro a queste si sono disegnati tutti gli andamenti de' contorni interni di ciascuna figura, come i capegli, le ciglia, gli occhi, la bocca, il naso, le mani, ed ogni piega o varietà di vestimenti, e si sono saldate tante laminette d'oro sottilissime aderenti al fondo di queste piccole capsule, le quali secondando con precisione scrupolosa i tracciati contorni, giugnessero però alla precisa altezza dell'orlo di queste, cosicchè venissero a formare un piano perfettissimo: cosa che riesciva di tutta facilità, lasciandoli un poco elevati, e spianandoli in seguito coll' arruotarli sovra un cristallo, o un piano qualunque di tutta esattezza.

Restando dopo di ciò tracciato il disegno, e suddiviso lo spazio, a guisa d'un alveare, in tante piccole cavità, a norma della maggiore o minor minutezza del lavoro, si sono prese le polveri degli smalti, secondo le gradazioni delle tinte primitive, e si sono riempite col color delle carni le mani ed il viso, col nero le ciglia e i capegli; e così dicasi d' ogni altra cosa che dovesse mutar colore nei vestimenti, o negli svariati ornamenti di cui veggonsi ricoperti e fregiati. Indi messe al fuoco di riverbero queste capsulette, operandosi la fusione degli smalti, riesciva il piano levigato e perfetto, senzachè rimanessero ineguaglianze o intervalli, soltanto vedendosi nel lavoro un finissimo interlineamento d' oro che utilmente serviva ad esprimere le minute parti delle figure, ma che riesce discordante nei vestimenti, e in tutti quei luoghi ove sarebbe desiderabile l' aver piazze unite d' un solo pezzo più estese, come in alcune pieghe ec. Le due Tavole che presentiamo faranno conoscere questa meccanica esecuzione con maggior evidenza.

In quella ove si vedono le due figure isolate del Doge e del re Salomone, coi pendenti alla corona, o berretto, come usavasi dagl' Imperatori di Costantinopoli, si conosce, per la linea più forte che contorna le figure, che ognuna è compresa in una capsula colle indicate suddivisioni, riportatasi poi sulla Pala nell'incavo preparato a cesello: unica piccolissima fessura all' occhio impercettibile per la impossibilità di procurar la connessione perfetta coll'angolo rientrante a squadra di queste due parti separate. Nell' altra Tavola la linea più forte contrassegna, nel quadro superiore, le varie separazioni dei pezzi di cui sono composte separatamente le figure formanti i gruppi, e anche formanti la stessa figura; e nel quadro inferiore si veggono quattro sole capsulette, formate da tre gruppi e dalla figura isolata, che per la loro piccolezza potevano essere maneggiate ed esposte al fuoco senza ulteriori suddivisioni.

La moltiplicità di queste lineette d' oro che risultano da quelle laminette aderenti al fondo della capsula, alte poco meno d' una linea, è nociva al buon effetto delle pieghe nei vestimenti specialmente, ove questi non sono nel fondo fregiati di alcun ornamento per sovrapposti colori, come nelle due figure che abbiamo dato isolate (Tav. 10), ove Salomone ha l' aureola in fondo verde, il berretto reale in fondo giallo con ornati verdi, neri e rossi; la tunica purpurea, il manto turchino con ornati gialli e bianchi ec.; e in allora sembra giustificata quella moltiplicità di filamenti aurei, dal doversi mutar colore nella materia degli smalti con tanta frequenza: difetto apparente che trovasi inoltre scusato dal riconoscersi la necessità di moltiplicare i ritegni alla pasta dello smalto vitrea e fragilissima, la quale ove venisse lasciata in larghi spazii, screpolando sarebbe esposta a cadere in frammenti. Anzi riguardo a questa previdenza sagacissima, noi osserveremo con quanto accorgimento procedessero quegli artefici, che, nelle meccaniche d'ogni genere espertissimi, offrono un continuo argomento alla nostra venerazione; poichè avendo con minutezza osservato tutto il lavoro, abbiamo riconosciuto, a cagione d'esempio, nella testa e nel collo del grande Archangelo s. Michele, che l'artista incontrando una gran piazza di carnagione, la quale non sapeva eseguire se non con una tinta uniforme, poco ritegno avrebbe dato alla materia dello smalto, se fosse stata raccomandata ai soli lineamenti degli occhi, della bocca e del contorno della testa; onde astretto a procurarsi una solidità di lavoro, senzachè apparissero mostruosamente altri contorni spurii sulla faccia e sul collo, come appariscono senza mostruosità fra le pieghe dei panneggiamenti, ebbe l'avvedutezza di frapporre le stesse lineette rilevate in oro, aderenti al fondo delle capsule, ma tenendole una metà più basse delle altre, le quali arrivano a marcare i lineamenti naturali del viso, cosicchè fondendosi la tinta delle carni rimanesse immedesimata in quel piccolo labirinto di andamenti d' oro, che non vengono all' altezza degli altri col piano esterno dello smalto, assicurandosi in tal modo la solidità necessaria a questo lavoro; della stessa maniera che un tessuto di cannucce, nelle volgarmente dette *grigiuole*, ritiene la pasta dell' intonaco nelle vôlte degl'interni senza alcuna sconcia apparenza. La qual cosa per la trasparenza dello smalto, col sussidio d'un raggio di sole nelle ore che, inclinando al meriggio, percuote la Pala, abbiamo evidentemente riconosciuta, e poi verificata più d' appresso in altri somiglianti lavori che si conservavano nel Tesoro.

Non possiamo saziarci di ammirare il diligentissimo lavoro, ove nelle piccole teste non solo veggiamo interlineato in oro l' andamento delle ciglia, ma vi si scorge la parte bianca dell'occhio, e le pupille e l'andamento de'capelli in tal maniera che appena dal pennello potrebbe operarsi: e nel più piccolo dei quadretti da noi pubblicato (Tav. 9), assicuriamo il lettore che il lavoro di smalto è con maggior finitezza e precisione eseguito dello stesso disegno; e nelle piccole mani, contornate con più squisita diligenza, tanto abbiam posta circospezione onde dagli artisti moderni non si aggiugnesse arbitraria bellezza, sfigurando l' antica preziosità originale. Tutto questo da noi verificato allo scrupolo, ci mise in circostanza di far palese questo meccanismo, che per alcun guasto in piccole parti si è potuto ancor meglio riconoscere e particolarizzare in questa nostra esposizione, che vorremmo aver fatto con bastante chiarezza.

La cornice d' argento dorato è tutta eseguita a cesello con infinito gusto e diligenza, siccome i piccoli busti riportati su quel fondo punteggiato e granito, non da altro ritegno assicurati che da certi chiodetti, i quali, visibili anche nel nostro disegno, sono alternati in più luoghi con medaglioni di smalto consimili a quelli che trovansi d' intorno al grande Arcangelo nel primo ordine: e anche qui non credasi esservi in ciò per parte de' nostri disegnatori alcuna licenza, che, noi presenti, furono tutte le cose ricopiate con precisione, e molte di nostra mano stessa, con perdita d' occhi, delineate e riscontrate.

Tutto questo lavoro generale, riunito e addossato sulle tavole di legno, non poteva acquistare una perfetta adesione al fondo per le piccole disuguaglianze che lo incavamento delle grandi lamine produceva nel di dietro dei quadri, e perciò era necessario che vi fosse una sostanza intermedia, che penetrando uniformemente a proporzione delle prominenze e delle sinuosità, e componendo un totale ottenesse esattamente la coesione di tutte le parti. E anche in questo la sagacità degli artefici previde come il mastice e le gomme, le quali apparentemente potevano offrire

IV. Daniel. Cum venerit Sanctus Sanctorum . . . . Latine
V. Moïses. Prophetam suscitabit vobis . . . . Grecque
VI. Ezechiel. Porta quam vides clausa erit . . . . Grecque
VII. David. Audi filia, et vide, et inclina. . . . . Latine
VIII. Elias. Vivit Dominus si non erit pluvia super terram . . . . . Latine
IX. Zacarias. Ecce Dominus veniet et omnes Sancti ejus cum eo . . Latine
X. Abbacuch. Si moram fecerit expecta eum . . . . Latine
XI. Malachias. Ecce dies veniunt, dicit Dominus . . . . Latine
XII. Salomon. Sapientia ædificabit illum . . . . Grecque

Les cinq compartiments réunis au milieu, sur les quels repose le grand carré au centre de la *Pala*, sont consacrés, l' un à l'image de la Vierge, deux à l'inscription dans la forme que nous avons rapportée; et dans les deux autres sont représentés, le doge Faledro (7) et Irène Comnène, femme de l'Empereur Alexis, precisément à la même époque où Faledro était doge (8). Les inscriptions qui les indiquent sont les suivantes: **OR. FALETRUS DI. GRA. VENICIE DVX** (en latin); **MATER DEI**, en grec; et l' autre, pareillement en grec, se traduirait en latin par **IRENE VENERABILISSIMA AVGVSTA**. Ces deux figures ont la tête entourée d' une auréole, et sont revêtues d' ornements impériaux; et le doge de Venise a precisément le même vêtement qu' avait l' habitude de porter le souverain à Constantinople. Il pourra paraitre singulier que l' on ait représenté sur la *Table d' or* l' impératrice, et non l' empereur qui regnait alors: mais tout étonnement cessera, lorsqu'on saura que cette Irène est devenue sainte, ainsi que le rapporte Monfaucon, qui a extrait des écrivains byzantins les notices suivantes:

Imperatrix Irene Ducaena scilicet, ex Augusta familia Ducarum. Alexii Comneni Imperatoris uxor erat, quae, defuncto conjuge asperius acta a filio Iohanne Comneno Imperatore in monasterium ingressa, sanctimonialium vestem induit, et cum proxime ad vitae exitum accessisset, quae iam antea Ecclesias donis suis cumulaverat, hoc postremo munere Ecclesiam Constantinopolitanam exornavit. Haec ipsa Augusta pietatis officiis ita praeclara fuit, ut a Graecis pro sancta, et caelitibus adscripta habeatur, et certa die celebretur.

Cette circonstance paraîtrait devoir suffire pour justifier que l'on ait placé ici l' image de la pieuse impératrice: mais nous avons encore une raison plus forte, qui concerne plus directement Venise et la Basilique de Saint-Marc. Cette raison se trouve dans le Trésor caché des précieuses reliques de Saint-Marc, où l'on voit une magnifique Croix en argent doré, de la longueur de deux palmes et large d' une palme: cette Croix présente sur ses quatre branches autant d' inscriptions grecques, qui nous attestent sa provenance. Dans ces inscriptions, qui sont rapportées dans le *Diario Italico* de Monfaucon, ainsi que dans les *Decades* de Flaminius Cornaro, on lit l' affectueuse dédicace que cette princesse fait du precieux reliquaire, en s' intitulant: *Imperatrix Irene Ducaena, Dei famula.*

Vraisemblablement, cet ouvrage en argent aura été envoyé par elle-même, ensemble avec la précieuse relique, en don à la Basilique, la quelle devait être considérée comme un des plus fameux Sanctuaires, surtout après la translation qui y avait été faite du corps de saint Marc; et la princesse, n' ayant pu ignorer quelle immense partie de ses trésors la florissante République (9) avait répandue dans cette Basilique, et enfin parcequ'on savait à la cour de Constantinople que le Doge avait precisément alors fait renouveler la *Pala* et l'enrichir de pierres précieuses, rien n' est plus propre à nous démontrer qus cette même Impératrice ait fait hommage de cette Croix à l' église; et, de même, qu'à cause de la sainteté de sa vie, elle fut remunerée elle aussi d' un culte reconnaissant sur la même *Pala*, où l' on voit le Doge représenté.

Il y aurait à faire des recherches ultérieures sur les inscriptions et sur les configurations des objets qui sont exposés ici: elles nous conduiraient à illustrer plus amplement le sujet; mais il serait assez facile de sortir des limites que nous nous-sommes assignées. Monseigneur Molin, très-instruit dans les lettres grecques et latines, a remarqué avec beaucoup de sagacité, en examinant avec nous ce monument, que les inscriptions grecques, pour la plupart, fourmillaient d'erreurs, tandis qu'on ne peut en dire autant des inscriptions latines. Nous n' avons su répondre à cette observation autrement que par la considération que les artistes grecs, écrivant leur propre langue, et mettant eux-mêmes les inscriptions, auront agi avec cette négligence et ce défaut de soin que montrent ordinairement les artistes lorsqu'ils écrivent leur propre langue: ce dont font foi toutes les inscriptions incorrectes mises par des peintres ou des mosaïstes sous leurs ouvrages, même en des temps postérieurs. Lorsque cependant il s' agissait d' écrire dans la langue des Latins, ils imitaient peut-être attentivement les inscriptions que leur avaient tracées les savans de cette époque, qui auront commandé ou conseillé les sujets: si même on n' aimait pas mieux de supposer que l' on ait employé pour la suite des travaux de la *Pala* (aux époques qui ont suivi celle d' Orseolo), des artistes italiens, qui conséquemment connaissaient moins le grec que le latin.

DE L'EXÉCUTION MÉCANIQUE DE LA *PALA D'ORO*.

Une méthode uniforme a été suivie dans l'exécution des figures sur ces lames d'or qui forment le fond de chacun des tableaux séparés, les quels constituent la série des peintures que nous avons décrites, et qu'il nous faut bien nommer ainsi, si on donne généralement le nom de peinture à la mosaïque, qui est composée de tout petites pierres. Les différences que l'on remarque entre une pièce et une autre pièce, consistent uniquement en plus ou moins de goût dans le dessin; mais toutes sont exécutées par le même mécanisme.

A' la première vue, tout le monde s'aperçoit que ce n'est pas là un ouvrage de pinceau; car on ne voit ni teintes maniées ou effumées, ni gradation; les couleurs locales sont placées l'une à côté de l'autre, sans aucune transition de demi-teintes intermédiaires.

On pourrait conséquemment croire que c' est un travail de mosaïque: mais en regardant soigneusement de très-près, on y remarque deux particularités, qui ne peuvent être obtenues par la mosaïque, c' est-à-dire, la parfaite égalité que la surface présente, comme dans le cristal le plus net, et aucun indice de ciment, qui devrait pourtant s' apercevoir entre les petits morceaux si menus de la matière colorée, et entre ceux ci et le fond général de la lame d'or qui les circonscrit et les enserre. Bien que tout ce travail ait été porté au dernier degré d' une diligente main-d'œuvre, il est pourtant facile de comprendre comment il a été exécuté.

Sur la lame principale de chaque sujet, on a d' abord fait les contours des figures que l'artiste voulait représenter; et après, à l' aide du ciseau, on a battu la lame dans tout l' espace circonscrit par le contour des figures; jusqu'à tant que le dessin du tableau s' étant abaissé à la profondeur d'une ligne, ou peu davantage, il soit resté en autant de cavités, comme s'il devait être rempli par une matière quelconque, qui viendrait se niveler avec le fond général de la lame. Ceci fait, on a disposé des capsules de lame d'or plus mince et même très-fine, de façon à ce qu' elles pussent entrer dans les cavités préparées: et dans ces capsules, on a dessiné toutes les lignes des contours intérieurs de chaque figure, comme, par exemple, les cheveux, les cils, les yeux, la bouche, le nez, les mains, et tout pli ou toute variété des vêtements; et l' on a soudé de nombreuses petites lames d' or, très-minces, adhérentes au fond de ces petites capsules: ces petites lames, secondant, avec une scrupuleuse précision, les contours tracés, devaient cependant arriver exactement à la hauteur du bord des capsules, de façon à former un plan parfaitement uni. Cela devenait très-facile en les laissant sortir un peu et en les aplanissant ensuite par le frottement contre un cristal ou un plan quelconque parfaitement exact.

Après celà, le dessin restant tracé et l' espace subdivisé, comme une ruche, en autant de petites cavités, suivant la plus grande ou la moindre ténuité du travail, on a pris les poudres des émaux selon la gradation des teintes primitives, et on a rempli avec la couleur des chairs les mains et le visage, avec du noir les cils et les cheveux, et ainsi de suite de toute autre chose, qui devait changer de couleur, soit dans les vêtements, soit dans les ornements variés, dont on les voit couverts et embellis. Ces petites capsules étant ensuite présentées à un feu de réverbère, la fusion des émaux s'opérait, le plan devenait lisse et parfaitement uni, sans qu' il restat des inégalités ou des intervalles: on voyait seulement dans le travail une série de lignes d' or, qui servait à exprimer les plus minimes parties des figures, mais qui produit un effet discordant dans les vêtements et partout où il serait à désirer d' avoir des places unies, d'une seule pièce, et plus étendues, comme par exemple dans les plis, etc. Les deux Planches que nous donnons, feront connaître avec une plus grande évidence l' exécution mécanique de cette pièce.

Dans la Planche, où l' on voit les deux figures isolées du doge et du roi Salomon, avec des pendants à la couronne ou au bonnet, comme avaient l' habitude de les porter les Empereurs de Constantinople, on connait par la ligne plus forte qui contourne les figures, que chacune est comprise dans une capsule avec les subdivisions indiquées, reportée ensuite sur la *Pala* dans la cavité préparée au ciseau; c'est là la seule, très-petite fissure, imperceptible à l' œil, et nécessitée par l'impuissance d' obtenir une parfaite connexité avec l'angle rentrant à équerre de ces deux parties séparées. Dans l'autre Planche, la ligne la plus forte indique dans le tableau supérieur les différentes divisions des pièces, dont sont séparément composées les figures formant les groupes, et même formant une seule figure; et dans le tableau inférieur, on voit quatre petites capsules seulement, formées de trois groupes et de la figure isolée, qui par leur petitesse, pouvaient être maniées et exposées au feu sans subdivisions ultérieures.

La multiplicité de ces petites lignes d' or, qui résultent de ces petites lames au fond de la capsule, hautes un peu moins qu'une ligne, est nuisible au bon effet des plis, dans les vêtements surtout, où ils ne sont pas ornés et decorés par des couleurs superposées, comme dans les deux figures que nous avons données isolément (Planche 10) où Salomon a l' auréole sur un fond vert, le bonnet royal sur fond jaune, avec des ornements verts, noirs et rouges; la tunique couleur pourpre, le manteau bleu avec des ornements jaunes et bleus, etc.; et alors il semble que se trouve justifiée cette multiplicité de filets d' or par la circonstance, qu'il faut changer de couleur si fréquemment dans la matière des émaux: c'est là un défaut apparent, qui a en outre son excuse en ce qu'on doit multiplier les moyens de retenir la pâte de l'émail, qui est vitrée et très-fragile: si elle était laissée dans de larges espaces, elle serait exposée en se crévassant à tomber en fragments. Nous ferons même observer, quant à cette prévoyance très-prudente, avec quel discernement procédaient ces artistes, qui très-experts dans les arts mécaniques de tout genre, offrent un sujet continuel à notre vénération. En effet, ayant observé en detail tout ce travail, nous avons pu constater, par exemple, dans la tête et dans le col du grande Archange Saint-Michel, que l'artiste, rencontrant une grande place de carnation, qu'il ne savait pas exécuter autrement qu' avec une teinte uniforme, il aurait donné à l' émail peu de moyens de retenue, s' il l' avait recommandé seulement aux lignes des yeux, de la bouche et du contour de la tête. Aussi, forcé de procurer de la solidité à son travail, sans que l' on aperçut monstrueusement d' autres contours hétérogènes sur la face et sur le col, comme elles paraissent sans incongruité dans les plis des draperies, il eut la sagacité d' interposer ces mêmes petites lignes, relevées en or, adhérentes au fond des capsules, mais en les plaçant plus basses de moitié que les autres, les quelles arrivent à marquer les linéaments naturels du visage. De cette façon la teinte des chairs venant à se fondre, demeurait identifiée dans ce petit labyrinthe de lignes d' or, qui n' arrivent point à la hauteur des autres, avec le plan extérieur de l' émail. C'est de la même façon qu' un tissu de petits roseaux, dans ce qu' on appelle vulgairement *grigiuole* (treillis) retient la pâte de la crépissure dans

solidità, soggette poi a ridursi in polvere per la loro natura friabile, si sarebbero facilmente staccate per qualunque avvenimento, o scossa, o moto che la Pala avesse avuto col semplice suo chiudersi ed aprirsi: e perciò vi fusero purissima cera, la quale riempì ogni vano, e vi sarebbe ancora in tutta la sua primitiva quantità inalterata, se col distacco di alcuni de' quadri non fosse allora caduta in pezzi, e disgiuntasi dalle Tavole; motivo pel quale abbiamo potuto verificare l'indicata precauzione. Non entreremo a parlare di quell' andamento, che, nella larghezza di circa mezz' oncia, vedesi percorrere al lungo di tutti i compartimenti, e che da tutti ritiensi come un intarsiamento di lapis-lazzuli. Questa è cosa ben più preziosa, poichè sono meandri finissimi, intagliati a bulino sopra laminette metalliche, niellati in bruno, e ricoperti d'uno smalto trasparente turchino, della stessa maniera che gli altri finissimi nielli, di cui levasi giusto rumore per la perizia dei nostri quattrocentisti Italiani, e dei quali, Teofilo monaco, rileva l'abilità dei Russi nel duodecimo secolo (che già trovavansi allora in diretto contatto con Costantinopoli). Non parleremo delle gemme, delle perle, de' cammei che veggonsi ancora in questo Monumento, a fronte delle tante vicende a cui abbianlo esposto il corso di tanti secoli col veder mutare e staccare questo corredo, che allettò, col troppo splendore, tutti coloro che l' ebbero in cura.

Ma infinito è il numero delle avvedutezze di quegli artefici, e di quei tanti che attesero a impreziosire il Monumento, e senza confine la varietà estesissima delle meccaniche da essi impiegate in ogni genere di lavori, che possono riscontrarsi più da vicino nelle preziose suppellettili del Tesoro di s. Marco, in alcuni Evangeliarii deposti alla pubblica Biblioteca, e in altri arredi che si custodiscono nella Basilica. Nostro scopo non è qui di entrare in queste disamine, ma li 42 vasi e patere in pietre dure finissime che sono ancora riunite nel Tesoro, chiamato *Ducale*, sono tutte guernite di gemme, di smalti, di ceselli, di filigrane, di opere di fusione mirabilissime. Le 32 tazze, patere e secchielli di cristallo, che ivi si conservano, hanno una infinità di prerogative preziose alla meccanica dei loro artifiziosi lavori, nè nulla di più insigne da noi si riconobbe fra le produzioni di quelle età, illustrate da tanti dotti archeologi: e non parleremo dei quadretti, e delle altre curiosità che in numero di 22 compongono la rimanenza di questo insigne deposito, tolto pochi anni sono da un umido sotterraneo, e passato a custodirsi provvisoriamente in questa Zecca veneziana, sin a tanto che piaccia di ordinarsene il ripulimento e l'esposizione in ben costrutto gabinetto (10).

Altri 38 Monumenti della più grande preziosità per la materia e per il lavoro, eseguiti in ogni modo di orificeria al tempo dei Comneni e dei Paleologhi, arricchiti d' iscrizioni, la massima parte in lingue orientali, formano il complesso delle reliquie, le quali in un sacro deposito, nominato egualmente *Tesoro*, la Basilica conserva gelosamente, e mantiene alla venerazione dei devoti. Di questi ne parlarono il Monfaucon nel suo *Diario Italico*, Flaminio Cornaro nelle sue *Deche*, e il Meschinello nei suoi quattro volumetti descrittivi la chiesa di s. Marco. Ma con brevi cenni pochi monumenti vennero illustrati, o non furono con bastante critica trattate le materie per darne una idea adeguata ai curiosi delle sacre antichità. Il dossale antico del maggior altare della Basilica (11), i due gran candelabri dorati, la insigne croce, offrirebbero argomenti alla penna d'un illustrator diligente sebbene appartengano ad epoca meno remota.

Resta però a deplorarsi la perdita dell' espositorio e dell' ostensorio, alto cinque piedi, non meno che quella del calice, atto a comunicare, per la sua mole, una popolazione, e dei due insigni incensieri lavorati all' agemina, cui non bastò la preziosità dell'opera e la santità dell' uffizio per toglierli a quel destino che involse anche l'esistenza della Repubblica conservatrice. In queste ed in altre opere che erano sparse in diversi luoghi di Venezia, insigni per la loro provenienza e per le epoche a cui appartenevano, non avvi genere di meccaniche esecuzioni che non si potesse riscontrare ed esaminare, poichè smalti, musaici, nielli, incisioni d' ogni genere, lavori di ruota, di pennello, di bulino, di fusione, e di ogni ingegno dedaleo si riconoscono, ed aumentasi vie maggiormente la nostra sorpresa, che dai dottissimi nostri predecessori in questi studii, non siensi penetrati questi recessi di preziosità, per meglio illustrare que' tempi in cui avrebbero sparsa una luce non dubbia e più viva, di quello che da ogni altro monumento di quelle età potesse mai derivare.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

AGGIUNTA

Dopo quanto scriveva qui sopra il chiarissimo Cicognara, intorno all'aurea Pala, monumento cospicuo della pietà e della magnificenza de' padri nostri, poco a dir rimarrebbe, se la solerzia della Fabbricieria di s. Marco non avesse disposto che la medesima Pala venisse riparata dai danni che la falce del tempo e la mano rapace degli uomini le avevano inflitto. Dal primo vedevansi alquanti smalti spezzati, varie lamine offese e dalla tavola smosse, e tutte ridotte fumose così, che l'oro le gemme, e i vivi colori non mandavano che una smorta luce ben lontana dal fulgore lor proprio. Dagli ultimi, erano state rapite molte pietre preziose, e le rimaste lacune lasciavano sconsolato quell' uno che si facea ad ammirare questo stupendo lavoro.

Sorse il desiderio pertanto di vedere rinnovata la Pala in discorso, e scelti gli artefici *Lorenzo e Pietro Favro*, padre e figlio, orafi esimi ed integerrimi, si diede mano alla difficil opra. Cinque interi anni vi vollero per mandare ad effetto sì importante lavoro, e la rilevante spesa fu sostenuta dalla medesima Fabbricieria coll' annuo assegno che riceve dal pubblico erario.

Codesti due orafi impertanto incominciarono a sciogliere le pietre tutte, e le lamine d' oro assicurate alla vecchia tavola; quindi con assai diligenza si prestarono a pulire le ultime, e di mano in mano che scorgevano offesi gli smalti, davano opera a ripararli, e a rimettere, con una pasta simile a stucco, i piccoli pezzi che mancavano. Poi riparavano i castoni che serran le gemme; con questo che in luogo di assicurare i medesimi sulle lamine d'oro con lunghi e sottili chiodi di argento dorato, procedevano invece a costruire tanti perruzzi pure d'argento, che furono fermati col ministero d' una vite, per cui ad ogni istante si può scioglierli e fissarli di nuovo: bellissimo e utilissimo trovato, perchè occorrendo in seguito di pulir tutta o parte dell' immensa opera, si potrà ciò eseguire da ognuno, senza recare alcun danno agli smalti gelosissimi e dilicati. Laonde non è a dirsi quanta pazienza ed esattezza richiedesse il ristauro; e il secolo nostro potrà gloriarsi di aver prodotto artefici di tanto capaci.

Nello sciogliere le lamine d' oro si scoperse sulla tavola tracciate a penna due inscrizioni: la prima, sottoposta alla figura del Redentore, ed è la seguente:

HAEC . . . MAJESTAS HAEC EST EA SVMMA POTESTAS
QVA DATVR OMNE BONVM PIETATIS . . . . PETE DONVM.

La seconda, più assai interessante, perchè ne scuopre il nome dell' artefice, che al tempo di Andrea Dandolo ingemmò e riparò di nuovo la Pala, è così concepita in caratteri gotici:

M.C.C.C.XLII. GIO. BATT. BONESEGNA ME FECIT
ORATE P. ME.

Da questa inscrizione, oltre il nome dell'artefice, si viene a conoscere anche l'anno in cui s' incominciò l' ultimo ristauro, il quale essendo appunto il 1342 noto rimane aversi nel lavoro impiegato tre anni di tempo, mentre quella posta dal doge Andrea Dandolo, e superiormente anche riportata dal Cicognara, reca la data del 1345, sendo ragionevole che l'artefice non potè tracciare codesta memoria che prima di assicurare le lamine sulla tavola, dalle quali veniva occultata.

Chi fosse codesto artefice è ignoto, non trovandosi memoria di lui in alcuna vecchia scrittura. Certo, ch'ei doveva essere uno fra i più famigerati del tempo suo, se venne scelto dal Doge a tanta opera; e dobbiamo gratularsi di avere per codesta occasione scoperto almeno il suo nome, e dato all'arte della veneziana orificeria nuovo argomento di gloria.

les voûtes de l' intérieur des maisons, sans aucune messéance apparente. La transparence de l' émail, à l' aide d' un rayon du soleil dans les heures aux quelles, inclinant vers le midi, il frappe la *Pala*, nous a donné lieu de constater evidemment le fait, que nous avons ensuite mieux vérifié de plus pres dans d'autres ouvrages semblables, que l' on conserve dans le Trésor.

Nous ne pouvons nous rassasier d' admirer le travail si soigné, où dans les petites têtes non seulement on voit interlinéé en or la trace des cils, mais on y aperçoit la partie blanche de l' œil et l' iris et les cheveux, de telle sorte qu'à peine pourrait-on exécuter cela au pinceau. Dans le plus petit des tableaux que nous avons publié (Planche 9), nous pouvons assurer nos lecteurs que le travail de l' émail est exécuté avec plus de finesse et de précision, qu'on ne saurait le faire par le dessin lui même; et dans les petites mains, contournées avec la plus exquise diligence, nous avons mis la plus grande circonspection, afin que les artistes modernes n'ajoutassent pas d' enjolivements arbitraires et ne défigurassent pas ce qui était primitivement précieux. Tout cela, ayant été scrupuleusement vérifié par nous, nous a mis à même de dévoiler ce mécanisme, qui par suite de quelque dégat dans de petites parties, a pu encore mieux être reconnu et expliqué en détail dans cette illustration, que nous désirons avoir faite avec assez de clarté.

La bordure, d'argent doré, est toute exécutée au ciseau avec un goût et un soin infinis. Il en est de même des petits bustes rapportés sur ce fond pointillé et grené, et qui ne sont pas autrement retenus que par de certains petits clous. Ces bustes sont visibles même dans notre dessin, et s'alternent en plusieurs endroits avec des médaillons en émail, semblables à ceux qui se trouvent autour du grand Archange, au premier rang. Ici encore, il ne faut pas croire qu'il y ait en cela la moindre licence de la part de nos dessinateurs; car, en notre présence, tout a été recopié avec précision: plusieurs choses nous les avons même dessinées de notre main en fatigant nos yeux, et elles ont été soigneusement collationnées par nous.

Tout ce travail général, réuni et appliqué sur les tables de bois, ne pouvait acquerir une parfaite adhésion au fond, à cause des petites inégalités, que le creusement des grandes lames produisait dans le revers des tableaux: aussi, était il nécessaire qu'il y eût une substance intermédiaire, la quelle, pénétrant d'une manière uniforme, suivant les proéminences et les sinuosités, et venant à former un seul tout, procurât une exacte cohésion des parties. En cela aussi, la sagacité des artistes previt que le mastic et les gommes, qui pouvaient, en apparence, offrir de la solidité, étant toutefois sujettes à se réduire en poudre, par suite de leur friabilité naturelle, se seraient facilement détachées par un événement quelconque, ou par une secousse ou un mouvement imprimé à la *Pala*, rien qu' en l' ouvrant ou en la fermant. Aussi, ils y fondirent de la cire très-pure, qui remplit tous les vides, et y serait encore inalterée dans sa quantité primitive, si par suite de l'enlèvement de quelques uns des tableaux, elle n' était alors tombée en pièces, et ne s'était séparée des *Tables :* c'est ce qui nous a permis de constater la précaution que nous venons de signaler. Nous ne parlerons pas longuement de cette ligne qui, sur une largeur d' environ une demi-once (un demi-pouce), court tout le long des compartiments, et que tout le monde croit être une marqueterie de lapis-lazuli. Ceci est quelque chose de bien plus précieux que le lapis-lazuli: ce sont des méandres très-fins, ciselés au burin sur de petites lames métalliques, guillochés en brun, et recouverts d'un transparent émail bleu. Cela est exécuté de la même manière que les autres guillochages si fins, dont on fait si justement tant d' éclat par suite de l' habileté montrée par nos artistes Italiens du XIV siècle dans ces sortes d' ouvrages, dans les quels l' habileté des Moscovites, au XII siècle (époque à la quelle ils se trouvaient déja en contact direct avec Constantinople), est relevée par le moine Théophile. Nous ne parlerons pas non plus des pierres-fines, des perles, des cammées que l' on voit encore dans ce Monument, malgré les nombreuses vicissitudes, aux quelles l'ont exposé le cours de tant de siecles et les changements et les disjonctions éprouvées par cet assortiment, qui par sa trop grande splendeur, allécha tous ceux qui en eurent la garde.

Mais les sages mesures de ces artistes et de tous ceux qui s' occupèrent de rendre précieux ce Monument, sont sans limites. De même, une variété sans bornes de moyens mécaniques a été mise en œuvre par eux dans toutes sortes d'ouvrages; et on peut s'en assurer encore mieux en observant les précieux objets que contient le Trésor de Saint-Marc, quelques livres d' Évangiles déposés à la Bibliothèque publique, et d'autres ornements, qu' on conserve dans la Basilique. Il n' entre pas dans notre plan d' aborder ici cet examen. Mais les 42 vases et patères en pierres-dures très-fines, qui existent encore réunis dans le Trésor, dit *Ducal*, sont tous garnis de pierres précieuses, d' émaux, de ciselures, de filigranes, d' admirables ouvrages de fusion. Les 32 tasses, patères et petits seaux de cristal qu' on y garde, ont un nombre infini de précieuses prérogatives dans la mécanique de leurs travaux, pleins d' art; et nous n' avons rien trouvé de plus insigne, que tout cela, parmi les productions de ces âges, qui ont été illustrées par tant de savants archéologues. Nous ne parlerons pas non plus des petits tableaux et des autres curiosités, qui, au nombre de 22, composent le restant de ce splendide dépôt, retiré, il y a quelques années à peine, d'un humide souterrain, et que l' on a placé, pour y être provisoirement gardé, dans le Palais de la Monnaie de Venise, jusqu' à tant qu'on voudra bien prescire le nettoyage et l' exposition de ces objets dans un cabinet convenablement construit (10).

Trente-huit autres monuments, des plus précieux pour la matière comme pour le travail, exécutés en toutes sortes d'orfévrerie, au temps des Comnènes et des Paléologues, enrichis d'inscriptions, la plupart en langues orientales, forment l' ensemble des reliques, que la Basilique conserve soigneusement, et garde pour la vénération des fidèles, dans un depôt sacré, également nommé *Trésor*. De ces derniers monuments ont parlé Montfaucon dans son *Diario Italico*, Flaminius Cornaro dans ses *Décades* et Meschinello dans ses quatre petits volumes où est décrite l' église de Saint-Marc. Mais un petit nombre seulement de ces monuments furent illustrés avec de courtes notices, ou bien les matières ne furent pas traitées avec assez de critique, pour que les amateurs des antiquités sacrées puissent s' en former une suffisante et juste idée. L'ancien *dossale* (le devant) du maître autel de la Basilique (11), les deux grands candélabres dorés, la magnifique croix, offriraient les sujets d' une diligente illustration à qui voudrait se donner la peine de s' en occuper, bien qu' ils appartiennent à une époque moins reculée.

Il nous reste pourtant à deplorer la perte de l' expositoir et de l' ostensoir, haut de cinq pieds, ainsi que celle du calice, qui, par sa grandeur était apte à la communion de toute une population, et des deux splendides encensoirs travaillés au doublé. Ni le mérite d' un travail précieux, ni la sainteté de leur destination, ne purent suffire à préserver ces objets de la destinée fatale, qui engloutit l' existence même de la République qui les conservait. Dans ces pièces et dans d'autres ouvrages qui se trouvaient épars en divers lieux à Venise, et qui étaient insignes par leur provenance et par l' époque à la quelle ils appartenaient, il n' est pas de genre d' exécution mécanique que l' on ne pût rencontrer et examiner; en effet, émaux, mosaïques, guillochis, gravure de toute espèce, travail de roue, de pinceau, de burin, de fusion, et de tout art ingénieux, s' y font reconnaître. Aussi, sommes nous d' autant plus surpris que nos prédécesseurs qui étaient si savants dans ces études, n' aient point pénétré dans les profondeurs de ces amas d'objets précieux pour mieux illustrer ces temps, sur les quels ils auraient répandu une lumière non douteuse et plus vive, que celle qu' on pourrait obtenir de tout autre monument de ces âges.

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

SUPPLEMENT

Après ce qu' a écrit plus haut l' illustre comte Cicognara sur la *Pala d' oro*, insigne monument de la piété et de la magnificence de nos pères, il ne resterait plus rien à dire à ce sujet, si les soins attentifs de la Fabrique de Saint-Marc n'avaient point décidé que la *Pala* serait restaurée des dommâges que la faux du temps et la main rapace des hommes lui avaient fait subir. En premier lieu, on voyait quelques émaux brisés, plusieurs lames faussées et detachées de la *Table*, et toutes devenues si enfumées, que l'or, les pierres fines, et les vives couleurs, tout avait perdu son ancien éclat, et ne reflétait plus qu'une terne lueur. Ensuite, beaucoup de pierres précieuses avaient été dérobées, et les lacunes qu' elles avaient laissées, plongeaient dans la desolation quiconque admirait ce merveilleux travail.

On éprouva donc le désir de voir la *Pala* recomposée à nouveau, et les artistes *Laurent* et *Pierre Fauro* (père et fils), orfèvres très-distingués et très-intègres, ayant été choisis, on mit la main à cette œuvre difficile. Il y a environ cinq ans qu'ils travaillent sans relâche, et c'est à peine si le tiers de l' ouvrage est accompli. La dépense considérable qu' il exige, est supportée par la Fabrique, moyennant l'assignation annuelle qu' elle reçoit du trésor public.

Ces deux orfèvres commencèrent par défaire toutes les pierres et les lames d'or, attachées à la vieille *Table ;* ensuite ils nettoyèrent avec beaucoup de soin ces dernières, au fur et à mesure qu' ils s' occupèrent à les réparer, et à reposer, avec une pâte semblable à du stuc, les petits morceaux qui manquaient. Ils réparèrent après les chatons qui tiennent les pierres ; et au lieu d' assurer ces chatons sur les lames d'or avec des clous d' argent doré, minces et longs, ils ont imaginé d' établir autant de petites broquettes, aussi d' argent, qui sont arrêtées au moyen d' une vis, de façon qu' on peut, à tout moment, les défaire et les remettre en place de nouveau. C'est là une très-belle et très-utile invention; car lorsq'il sera necessaire par la suite de nettoyer en totalité ou en partie l' immense ouvrage, quiconque pourra le faire, sans causer aucun dommage aux émaux si délicats, et qui demandent tant de précautions. Aussi, ne saurait-on dire ce qu'exige de patience et d' exactitude la restauration, et notre siècle pourra se glorifier d' avoir produit de tels artistes aussi capables de l' exécuter.

En défaisant les lames d' or, on a trouvé deux inscriptions tracées à la plume sur la table. La première, placée sous la figure du Rédempteur, est de la teneur suivante:

HAEC . . . MAJESTAS HAEC EST EA SVMMA POTESTAS
QVA DATVR OMNE BONVM PIETATIS . . . . PETE DONVM.

La seconde, beaucoup plus intéressante, parce qu' elle nous dévoile le nom de l'artiste, qui, du temps d'André Dandolo, restaura de nouveau la *Pala* et l'orna de pierreries, est en caractères gothiques, et ainsi conçue:

M.C.C.C.XLII. GIO. BATT. BONESEGNA ME FECIT.
ORATE P. ME.

Par cette inscription, outre le nom de l'artiste, on arrive à connaître aussi l'année, dans la quelle commença la dernière restauration. Comme c' est precisément l' année 1342, il demeure avéré que trois ans on été employés à ce travail ; car la date placée par le doge André Dandolo, et rapportée plus haut par le comte Cicognara, étant celle de l' année 1345, il est raisonnable de penser que l' artiste n' aurait pu tracer cette indication, avant d' avoir assuré le lames sur la table qu' elles masquaient.

Il lavoro del ristauro offerse il destro di portare più scrupolose osservazioni su questa opera esimia, quelle che far non poteronsi dall' illustre Cicognara, ad onta dell' instancabil suo studio e della sua diligenza: osservazioni che quantunque basate sulla critica e sulle ragioni storiche ed artistiche non furono però intese dal canonico Giovanni Bellomo, il quale ricalcando le orme del Cicognara, senza lume di critica, e per solo desiderio d' inaugurare la collocazione di questa Pala, nell'antico suo luogo, estese una Dissertazione, che, letta in parte da lui al nono congresso degli Scienziati Italiani, tenutosi in Venezia nel 1847, non riscosse che biasimo. — Fu allora anzi che elettasi una commissione di archeologi, fra quali, chi scrive ebbe l'onor di far parte, fu unanimamente convenuto della veracità di quanto osservammo, e qui riproduciamo a rettificazione di alcuno errore in cui cadè il Cicognara nella illustrazione antecedente.

Andrea Dandolo, sull' autorità del Sagornino, racconta, che il santissimo doge Pietro Orseolo ordinò quest' aurea Tavola a Costantinopoli, ed il Sansovino ed altri dipoi aggiungono, essere pervenuta a Venezia soltanto ducando Ordelafo Faliero. — Il Sagornino, a dir vero, è scrittore di molto peso; ma ciononndimanco osserviamo, che dal tempo dell' Orseolo a quello del Faliero, v'è lo spazio non breve di 124 anni, ne' quali non è possibile pensare che sia stata la Tavola in lavoro, ovveramente sia rimasta giacente a Costantinopoli senza più che ad essa ne pensassero i nostri.

Ned è a credersi quanto dice il Cicognara, come proveremo in appresso, cioè, che questa sia stata veramente costrutta a Costantinopoli durante la ducea dell' Orseolo, ed essere qui pervenuta intorno a que' tempi; mentre quanto narra il Sansovino ed altri prima e dopo di lui è comprovato dalla iscrizione medesima sculta sulla Tavola stessa, e dal Cicognara qui sopra riportata.

Nella quale iscrizione non solamente è taciuto il nome di Pietro Orseolo, ma è detto espressamente essere questa Tavola costrutta ducante Ordelafo Faliero. - Imperciocchè crediamo, e con noi credono i più distinti archeologi, doversi tradurre con questo senso le parole della iscrizione, l' ambiguità delle quali non consiste che nel vocabolo *nova*, che Cicognara, colla grammatica di Donato e di Prisciano, vorrebbe aggettivo di *pala*; quando provare si può ad evidenza non essere che l'avverbio *nove*, così scritto per la barbarie de' tempi, ed italianizzato nell' identico avverbio *nuovamente*, frequentissimo appresso i trecentisti, come fra gli altri in Dino Compagni: *Mandò per messer Durazzo*, nuovamente *fatto da lui cavaliere*.

Cicognara si fonda eziandio nella sua opinione sul senso del *facta fuit*, e sulla collocazione del vocabolo *gemmis*; osservando che non si sarebbe usato un passivo assoluto per esprimere un attivo determinato, e che la parola *gemmis*, posta immediatamente dopo, indica una restaurazione, anzi ne determina la qualità. Ma Cicognara non pensava al certo che i documenti dell' evo-medio non devono essere interpretati colla ragion grammaticale, e come si espongono nelle scuole Tullio e Virgilio, e che sulle carte scritte ne' tempi, ne' quali la grammatica latina periva e creavasi la lingua italiana, non devesi cercare il valor dei vocaboli, ma sì veramente il senso istorico. Se ciò fosse altrimenti, come spiegherebbesi, ad esempio, il Sagornino, alle cui orecchie il vocabolo *siquidem* suonava tanto armonioso, che, oltre il prodigalizzarlo ad ogni pagina, incomincia: *Siquidem Venetiae duae sunt?* — Questo cronacista ci offre un esempio quasi identico a quello compreso nella iscrizione di cui trattiamo, dove parlando di Agnello Partecipazio dice, che *palatii hucusque manentis fuerat fabricator*. Secondo la logica del Cicognara converrebbe intendere che Agnello Partecipazio facesse gittar le fondamenta del Palazzo Ducale prima ancora di essere eletto Doge, per la ragione che il cronacista usò un passato più che perfetto, invece di un semplice, come avrebbe naturalmente dovuto. — Ma ciò che per vero toglie ogni dubbio nella nostra iscrizione è il verso che segue, in cui si dice la Tavola rinnovata sotto il ducato di Pietro Ziani. — Trattasi qui non di parole, ma di un fatto, e quando si avesse voluto esprimere una seconda rinnovazione, si sarebbe sentita la necessità di distinguerla espressamente in qualche modo, più e meglio che non siasi fatto nella iscrizione qual è. — Per la qual cosa stimando il *nova* un avverbio, e il *gemmis ditissima* un inciso naturale alla lingua, non artificio del poeta, crediamo dover tradurre, collo aiuto della storia e della logica, più che della grammatica, in tal modo:

Questa pala, ricchissima di gemme, fu nuovamente fatta l'anno mille cento più cinque, nel qual tempo era doge in Venezia Ordelafo Faliero; e rinnovata l' anno mille dugento nove, ducante Pietro Ziani, essendo procuratore dell' opera Angelo Faliero.

Queste nostre osservazioni ci conducono a stabilire, che bensì possa avere l' Orseolo, come dice il Sagornino, commesso in Oriente il lavoro dell'aurea Tavola; ma, sia per una o per altra cagione, non possa avere avuto effetto la disposizione del santo Doge, tanto più se si pensi non avere egli ducato che soli due anni; nel qual tempo non potè vedere il compimento della Basilica da lui ordinata, a decoro della quale dovea prestarsi la Tavola d'oro. — Fuggito quindi l' Orseolo lo splendore del trono per ripararsi nella umiltà del cenobio, più non si avrà pensato al lavoro dal Doge commesso; e solo dopo 124 anni, e quando le armi venete si portarono in Oriente colle crociate, e dopo di aver conseguito, per le riportate vittorie, terre molte e privilegi estesissimi, il doge Ordelafo Faliero avrà da Costantinopoli fatta venire una Tavola d'oro, senza ricordarsi nè manco che, più d' un secolo prima, una simile ne avea ordinata l' Orseolo per servire alla chiesa ducale: mentre era uso di quel tempo ornare di preziose tavole od ancone le are maggiori de' templi, come testimonia ancora fra noi quella in parte esistente nella cattedral di Torcello.

Laonde abbiam per indubbio essere stata costrutta questa aurea Tavola per ordine di Ordelafo Faliero, e non di Pietro Orseolo I, perchè così vogliono e intendono il Monumento stesso e la critica, anche perciò che diremo in appresso.

Ai tempi poi del doge Pietro Ziani, fu la Tavola stessa ampliata, e a tempi di Andrea Dandolo ottenne maggiore ornamento di gemme e di tavolette e la nuova cornice d' argento dorato.

Le aggiunte poi che ebbe la Tavola a'tempi dello Ziani ravvisare si ponno facilmente e non difficilmente, come dice il Cicognara, in quelle tavole nelle quali si veggono le iscrizioni mutilate; giacchè, come pensiamo, si volle in quel tempo ampliarla colle spoglie venute allora da Costantinopoli, già pria procurate da Enrico Dandolo nell'acquisto di quella metropoli, e nello spoglio del tesoro imperiale e del tempio di santa Sofia, fra le quali ultime eravi pure la insigne reliquia della SS. Croce, al tempio stesso legata in morte dall' augusta Irene; reliquia che mal suppone, come notammo, il Cicognara spedita in dono alla Marciana Basilica da Irene stessa, quando le greche iscrizioni, non intese dal Cicognara, tracciate sulla reliquia medesima, attestano il legato d' Irene.

Le altre brevi aggiunte di auree tavolette, che ottenne la Pala in discorso al tempo del Dandolo, male adesso potrebbersi accennare, derivando esse dalla stessa provenienza delle prime, e che si saran trovate ancora giacere nel Tesoro, come tuttavia ne rimangono cinque altre, qui appresso da noi descritte, facienti parte del Tesoro medesimo.

Le sole tavolette, che, senza nota di critica, osservare possiamo aggiunte in quest' ultimo tempo, sono le tre collocate nel centro dell' ordine inferiore, figuranti la Vergine Madre, fra il doge Ordelafo Faliero e l' imperatrice Irene. — Anzi adesso portando più scrupolose indagini sulle tre tavolette in discorso (due delle quali recano greche iscrizioni, e sono quelle della Vergine e d' Irene, quando quella del Faliero ha iscrizione latina, per cui in altri tempi credemmo essere stata questa ultima lavorata in Venezia sullo stile bisantino) convinti ci siamo aver formato tutte tre queste imagini uno di que'piccoli tritici che servivano ordinariamente ne' viaggi imperiali, o per qualche sacello della reggia, qui poi pervenuto colle spoglie di Costantinopoli, ed inserito nell'aurea Pala al tempo del Dandolo.

E che ciò sia lo compruova vedere il Faliero coperto delle vesti imperiali, e più lo scorgere patentemente rimessa sul busto antico dell' Imperatore la testa del Doge, la quale risulta di lavoro diverso; e finalmente l' osservare tuttavia manifesti i colpi del maglio che tolsero la greca iscrizione preesistente, portante per assoluto il nome dell' Augusto, per sostituirvi la leggenda latina col nome del doge Faliero.

Questa nostra recente scoperta fa cadere tutte le osservazioni fatte dal Cicognara e dagli altri scrittori, e luminosamente dimostra, che l' inserimento per sì fatta guisa dell' imagine del Faliero, piuttostochè di quella dell' Orseolo, è nuovo argomento a provare essere stato quegli, e non questi, l'ordinatore dell' opera: mentre non vedesi il perchè a' tempi dello Ziani, o a quelli del Dandolo, non molto lontani da quei del Faliero, e in cui saper doveasi il vero ordinator della tavola, si abbia posto l' imagine del secondo, piuttosto che del primo ordinatore, se due, e non uno, fossero stati i Dogi che commisero e mandarono ad effetto l'opera insigne. Così la imagine qui posta illustra chiaramente la iscrizione, che non intende, secondo falsamente argomentò qui superiormente il Cicognara, accennare nel Faliero, il ristauratore della tavola, sì l'ordinatore primo di essa, come in alto provammo.

Che se ciò per avventura da talun si negasse: perchè, chiediamo, piuttosto che porre la imagine del Faliero non s' inserirono quelle degli altri ristauratori del Monumento, cioè dello Ziani o del Dandolo, dandosi al più antico la preferenza? E perchè invece del vero ordinatore, l' Orseolo, che fu poi santo, e per ciò appunto meglio conveniva qui sull'altare la sua imagine, si pose quella del Faliero, non ascritto nel novero dei comprensori? — A ciò nulla potrebbero essi rispondere. — Dunque è forza conchiudere che l'inserimento della imagine del Faliero prova ad evidenza essere stato egli il primo e solo ordinatore dell'opera.

Notiamo, da ultimo, per sola curiosità, il numero delle gemme che conteneva l' aurea Tavola, a'tempi del Meschinello, la più parte delle quali rimangono ancora, però confuse, con quelle che vennero rimesse. Scrive quindi il Meschinello prefato, che eranvi 1300 perle, 400 granate, 90 ametiste, 300 zaffiri, 300 smeraldi, 15 balassi, 4 topazii, e due cammei. E questi ultimi preziosissimi ancor rimangono, incastonati in oro, a' lati del secondo quadro esistente nel primo ordine.

FRANCESCO ZANOTTO.

On ignore ce qu' était cet artiste, car on ne le trouve mentionné dans aucun ancien écrit. Certes, il devait être l' un des plus renommés de son temps, puisqu' il fut choisi par le Doge pour un travail d' une aussi grande importance: et nous devons nous réjouir d'avoir du moins, à cette occasion, découvert son nom, et donné ainsi un nouveau titre de gloire à l'art de l'orfévrerie de Venise.

Le travail de restauration a fourni l'occasion de faire sur cette admirable œuvre des observations plus scrupuleuses que celles aux quelles avait pu se livrer l' illustre Cicognara, malgré ses infatigables études et tout le soin qu' il y apportait. Ces observations, bien qu' appuyées à la critique et fondées sur des données historiques et artistiques, ne furent pas cependant comprises par le chanoine Jean Bellomo: celui-ci, suivant les traces de Cicognara, mais sans le flambeau de la critique, et guidé seulement par le désir d' inaugurer le rétablissement de la *Pala* en son ancienne place, redigea une Dissertation, la quelle ayant été lue par lui à la 9.^e réunion des Savants Italiens, qui eut lieu en 1847 à Venise, ne recueillit que du blâme. Ce fut même alors qu' une commission d'archéologues ayant été élue, et dont eut l'honneur de faire partie l' auteur de cet écrit, il fut convenu à l' unanimité d' admettre comme vérité incontestable ce que nous avions observé et que nous reproduisons ici, pour rectifier quelques erreurs dans les quelles Cicognara était tombé dans la précédente illustration.

André Dandolo, sur l' autorité de Sagornino, narre que le très-saint doge Pierre Orseolo commanda cette Table (ou ce tableau) d'or à Constantinople, et Sansovino ainsi que d' autres depuis ajoutent qu' elle est parvenue à Venise pendant qu' Ordelafe Faliero était doge. A dire vrai, Sagornino est un écrivain de beaucoup de poids; mais, ce néanmoins, nous remarquons que de l' époque d'Orseolo à celle de Faliero, il y a un assez long intervalle de 124 ans, pendant les quels on ne peut admettre qu'on ait travaillé à la table, ou plutôt qu' elle soit restée abandonnée à Constantinople, sans que nos ancêtres y aient plus songé.

Il n' est pas possibile de croire davantage ce que dit Cicognara, ainsi que nous le prouverons ensuite, c'est-à-dire que cette table ait été réellement exécutée à Constantinople pendant le règne ducal d' Orseolo, et qu' elle soit arrivée ici vers ces temps là, tandis que ce que Sansovino et d' autres, avant comme après lui, rapportent, est prouvé par l'inscription elle même, gravée sur la dite table et que Cicognara reproduit plus haut.

Dans cette inscription, non seulement le nom de Pierre Orseolo n' est pas cité, mais il est dit expressement que la Table en question a été faite durant le règne ducal d' Ordelafe Faliero. Nous croyons en effet, et avec nous le croient les archéologues les plus distingués, que l'on doit traduire dans ce sens les mots de l'inscription, dont l' ambiguité ne consiste que dans le mot *nova*, que Cicognara, avec la grammaire de Donato et de Prisciano, voudrait considérer comme l' adjectif de *pala:* tandis qu'on peut prouver jusqu' à l' évidence, que c' est l' adverbe *nove*, écrit de la sorte par suite de la barbarie des temps, et dont on a fait l' identique adverbe italien *nuovamente* (nouvellement) très-fréquemment employé par les auteurs du XIV siècle, comme, par exemple, entr' autres, par Dino Compagni, lorsqu'il dit: Il envoya chercher messire Durazzo, *nouvellement* (ou récemment) fait chevalier par lui. « *Mandò per messer Durazzo,* nuovamente *fatto da lui cavaliere.* »

Cicognara se fonde aussi dans son opinion, sur le sens des mots *facta fuit*, et sur l' endroit où est placée la parole *gemmis*. Il fait observer que l'on n'aurait point employé un passif absolu pour exprimer un actif déterminé; et que la parole *gemmis*, placée immédiatement après, indique une restauration, et détermine même la qualité. Mais Cicognara ne réfléchissait certainement pas que les documents du moyen âge ne doivent pas être interprétés avec la raison grammaticale et comme on explique dans les écoles Cicéron et Virgile; et que dans les écrits des temps, pendant les quels la grammaire latine périssait et la langue italienne se formait, on ne doit point rechercher la valeur des mots, mais plutôt s' attacher au sens historique. S' il en était autrement, comment expliquerait-on, par exemple, Sagornino, aux oreilles de qui le mot *siquidem* avait un son tant harmonieux, que, outre qu' il est prodigué, à chaque page, il commence ainsi: « *Siquidem Venetiae duae sunt?* Le chroniqueur nous offre un exemple presqu' identique de celui compris dans l' inscription dont il s' agit, où parlant d' Agnello Partecipazio, il dit: *Palatii hucusque manentis fuerat fabricator.* » D' après la logique de Cicognara, il faudrait comprendre qu' Agnello Partecipazio aurait fait jeter les fondements du Palais Ducal même avant d' être élu Doge, par la raison que le chroniqueur s'est servi d' un prétérit plusque parfait, au lieu d' un simple prétérit, comme il l'aurait dû faire naturellement. — Mais, ce qui enlève vraiment tout doute sur notre inscription, c' est le vers suivant, dans le quel on dit que la Table a été remise à neuf, sous le doge Pierre Ziani. — Il ne s' agit pas ici de paroles, mais d'un fait; et si on avait entendu parler d' une seconde rénovation, on aurait compris la nécessité de la distinguer expressement de quelque manière, mieux et plus qu' on ne l' a fait dans l' inscription telle qu'elle est. — C'est pour quoi, en considérant *nova* comme un adverbe, et *gemmis ditissima* comme une phrase incidente, naturelle dans la langue, et non pas un artifice du poëte, nous croyons devoir traduire, à l' aide de l' histoire et de la logique plutôt que de la grammaire, de la manière suivante:

«Cette *pala*, très-riche de pierres précieuses, fut faite à nouveau, l'an mil cent plus cinq, pendant le quel temps était doge à Venise Ordelafe Faliero; et restaurée (renouvelée) l' an mil deux cent neuf, sous le doge Pierre Ziani, pendant qu'Ange Faliero était procureur de l' œuvre. »

Les observations que nous venons de faire, nous amènent à établir qu' Orseolo peut bien avoir, comme le dit Sagornino, commandé en Orient le travail de la Table d'or; mais que, soit pour une cause, soit pour une autre, la disposition du saint Doge n'a pu avoir son effet; et d'autant plus, si on réfléchit qu'il n' a été Doge que pendant deux ans, laps de temps pendant le quel il n'a pu voir l'achèvement, prescrit par lui, de la Basilique, pour l' ornement de la quelle la Table d'or devait être établie. — Orseolo ayant ensuite déserté les splendeurs du trône, pour s' abriter dans l'humilité du cloître, on n' aura plus pensé au travail commandé par le Doge; et 124 ans après seulement, lorsque les armes vénitiennes furent portées en Orient avec les croisades, et après que, par les victoires remportées, on eut gagné de nombreux territoires et des privilèges très-étendus, le doge Ordelafe Faliero aura fait venir de Constantinople une Table d'or, sans seulement se rappeler que plus d'un siècle auparavant Orseolo en avait commandé une semblable, destinée a l'usage de l'église ducale: car c' était la coutume, en ce temps là, d'orner de tables précieuses ou d'*ancones*, les maître-autels des temples; ainsi que le témoigne de même chez nous celle qui existe encore en partie dans la cathédrale de Torcello.

Ainsi, nous tenons pour certain que cette table d' or a été faite par ordre d' Ordelafe Faliero, et non pas de Pierre Orseolo I, car c' est ainsi que le veulent et l' entendent le Monument lui même, et la critique, par suite encore de ce que nous dirons plus tard.

Du temps du doge Pierre Ziani, cette même Table a été agrandie, et pendant le règne d'André Dandolo, elle reçut un plus grand accroissement de pierres précieuses et de tablettes, ainsi que le nouveau cadre d'argent doré.

Pour ce qui est des additions faites à la Table du temps de Ziani, on peut les reconnaître facilement, et non pas difficilement, ainsi que le dit Cicognara, dans ces tables où on voit les inscriptions mutilées En effet, ainsi que nous le croyons, on voulut l' agrandir à cette époque avec les dépouilles qui venaient alors d' arriver de Constantinople, et qui avaient été dès auparavant obtenues par Henry Dandolo, lors de la conquête de cette métropole, et dans le butin fait par le dépouillement du trésor impérial et du temple de Sainte-Sophie: au nombre de ces dernières dépouilles était l' insigne relique de la très-sainte Croix, que l'impératrice Irène avait legué, en mourant, à ce temple; et c' est à tort que Cicognara suppose (ainsi que nous l'avons noté) que cette relique ait été envoyée en don à la Basilique de Saint-Marc par Irène, puisque les inscriptions grecques, mal comprises par Cicognara, et qui sont tracées sur la relique même, font foi du legs de cette impératrice.

Les autres petites additions de tablettes d'or, qu'on à faites à la *Pala*, du temps de Dandolo, ne pourraient être bien indiquées; mais elles sont de la même provenance que les premières: on les a probablement trouvées dans le Trésor, de même qu'il en reste encore cinq autres, que nous décrivons ci-après, et qui font partie du Trésor de Saint-Marc.

Les seules tablettes, que, sans être exposés à la critique, nous pouvons affirmer avoir été ajoutées à cette dernière époque, ce sont les trois placées au centre de l' ordre inférieur, et qui figurent la Vierge-Mère, entre le doge Ordelafe Faliero et l' impératrice Irène. En apportant même aujourd' hui un plus scrupuleux examen aux trois tablettes dont il s'agit (deux des quelles ont des inscriptions grecques, et ce sont celles de la Vierge et d'Irène, tandis que celle de Faliero a une inscription latine, aussi, en d' autres temps, avons-nous cru que cette dernière avait été faite à Venise sur le style bysantin), nous nous sommes convaincus que toutes ces trois images ont formé un de ces petits trytiques, qui servaient ordinairement dans les voyages impériaux, ou pour quelque petite chapelle du palais impérial, et qui ont dû parvenir à Venise des dépouilles de Constantinople et être insérées dans la *Pala* d' or du temps de Dandolo.

Ce qui prouve qu'il en est ainsi, c'est de voir Faliero revetu du costume impérial, mais plus encore de remarquer évidemment que la tête du Doge a été remise sur l'ancien buste de l'empereur; que cette tête est d'un travail différent; et enfin d' observer les coups de maillet, toujours existants, et par les quels on a enlevé l'inscription grecque préexistante, sur la quelle était sans doute le nom de l' empereur, pour y substituer la légende latine, avec le nom du doge Faliero.

Cette découverte, faite récemment par nous, fait tomber toutes les observations de Cicognara et d' autres écrivains, et démontre d' une manière lumineuse, que l' insertion, ainsi faite, de l' image de Faliero, plutôt que de celle d'Orseolo, est un nouvel argument pour prouver que c'est le premier et non pas le second, qui a commandé l'œuvre: car on ne voit pas pourquoi du temps de Ziani, ou de celui de Dandolo, peu éloignés du temps de Faliero, et où l' on devait connaître le véritable ordonnateur de la Table, on ait placé l'image du second plutôt que du premier ordonnateur, s'il y avait eu deux Doges, et non pas un seul, qui auraient commandé, et qui réalisèrent l' œuvre insigne. Ainsi, l' image, placée ici, illustre clairement l' inscription, la quelle ne vise pas (ainsi que l'a faussement conclu plus haut Cicognara) à indiquer, dans Faliero, le restaurateur de la Table, mais vraiment le premier ordonnateur de cette dernière, comme nous l'avons prouvé plus haut.

Si, par hazard, quelqu'un venait à le contester; pour quoi, demanderons nous, plutôt que de placer l'image de Faliero, n'a-t-on pas introduit celles des autres restaurateurs du monument, c' est-à-dire, Ziani ou Dandolo, en donnant la prééminence au plus ancien? Pourquoi, au lieu du véritable ordonnateur, Orseolo, qui fut ensuite sanctifié, et dont précisément pour celà l' image convenait mieux ici sur l'autel, y plaça-t-on celle de Faliero, qui n' a pas été inscrit au nombre des bienheureux? — A cela, les contradicteurs n' auraient rien à répondre. On est donc forcé de conclure que l' insertion de l' image de Faliero prouve à l'évidence, qu'il a été le premier et le seul ordonnateur de l'œuvre.

Nous faisons, en dernier lieu, remarquer, comme simple objet de curiosité, le nombre des pierres précieuses que contenait la Table d'or du temps de Meschinello, la majeure partie des quelles restent encore confuses toutefois avec celles qu' on a placées. Meschinello écrit donc qu' il y avait 1300 perles, 400 grenats, 90 amétistes, 300 saphirs, 300 émeraudes, 15 rubis-balais, 4 topazes et deux camées. Ces deux derniers, qui sont très-précieux, existent encore, montés en or, aux côtés du second tableau, qui se trouve dans le premier rang.

FRANÇOIS ZANOTTO.

NOTE

(1) Molti di questi soggetti medesimi veggonsi rappresentati nella stessa forma, e colle stesse iscrizioni sulle valve di bronzo della Basilica Ostiense a s. Paolo fuori delle mura in Roma.

(2) Fattesi le possibili diligenze per riconoscere questo passo d'istoria veneta, sì strettamente congiunto a quella delle Arti, ci siamo vie maggiormente confermati che la ispezione dei monumenti è la guida più sicura per determinare le epoche in caso di discrepanza o di oscurità. La cortese diligenza di amica persona cercò dissotterrarci fra gli alberi genealogici questo Leone da Molin, senza riescire a farci riconoscere alcuno che corrispondesse alla data che dai lavori su queste valve di bronzo vedesi chiara per il suo stile; poichè non fece risalire il più antico della famiglia con questo nome oltre il XV secolo che di pochi anni, s'è provato (come fu asserto), che un fratello di questo Leone si ammogliò nel 1402; per consegnenza ci convenne dedurre o difetto negli alberi genealogici, o lavoro d'imitazione sulle porte, a fine di agguagliare in tempi posteriori con opera più moderna un antichissimo monumento: alla qual cosa avevamo infinita repugnanza. Quando dall'istancabile diligenza del nobile patrizio Leonardo Manin, ci fu comunicato, come nel *Campidoglio Veneto* (libro mastro di cui si conserva una copia nella Biblioteca di s. Marco), *un Leone da Molin venuto da Mantova a Venezia nel* 1070 *fosse capo di questa famiglia patrizia. Ebbe questi due figli uno Giovanni, l'altro Leonardo, il cui nome si trova scolpito sulla porta di s. Marco, e fu procuratore di chiesa.* Questa precisa notizia è quella che scioglie ogni difficoltà, e ci fa conoscere come il lavoro della porta si combini esattamente con ciò che apparisce, e fu da noi in parecchi dei nostri scritti annunciato, cioè essere la sua data tra l'XI e il XII secolo, e come in luogo di Leonardo, possa essersi scritto facilmente *Leo*, non tanto per abbreviazione, come per essere nome del padre, che fu primo dello stipite in Venezia; e come finalmente fosse comandata l'opera, non da un privato, ma da un procurator della chiesa. Appunto nell'epoca dal 1100 al 1130, in cui giudichiamo esser fatta la porta, la quale coincide coll'esistenza tanto di Leonardo, che di Leone Molin, troviamo che le Cronache sono imbrogliate, e si contraddicono nella serie dei Procuratori, e ragion vuole di attenersi in tal caso al *Campidoglio Veneto*, che sembra portar molta luce, e rischiarare questi fatti in un modo evidente.

(3) Lanzi scrive che quest'arca venne dipinta circa il 1262, e qui il Cicognara riporta positivamente a quell'anno la pittura di essa arca. A noi sembra però che non a tale epoca si possa fissare la dipintura in discorso, ma sì al 1297, anno in cui fu scoperta la sacra salma della beata Giuliana. E per verità, sebben si sappia, dalle vecchie memorie, essersi trovato illeso quel santissimo corpo, in uno alla cassa che lo custodiva, non è della buona critica il supporre, che sia stata dipinta essa cassa nell'interno, al momento che venne sepolta, tanto più quanto che la figura della venerata Giuliana porta la iscrizione col titolo di Beata, che non poteva ottenere se non dopo la miracolosa manifestazione delle sacre sue spoglie.
FRANCESCO ZANOTTO

(4) *Memorie storico-critiche intorno la vita, traslazione e invenzioni di s. Marco Evangelista*; Ven., 1815, in 4.to

(5) Le porte, unitamente alla Basilica di S. Paolo, andaron distrutte nell'incendio accaduto nel 1823.
FRANCESCO ZANOTTO.

(6) L'artefice nel porre le iscrizioni superiormente ai quadretti, le quali sono lavorate in ismalto in tante capsule uniformi della stessa lunghezza, come può rilevarsi nelle nostre Tavole, sbagliò e pose l'iscrizione dell'ultima Cena al numero 15, ove sta la Discesa al Limbo, figurata allo stesso modo che vedesi in grande nell'ordine superiore, e l'iscrizione a questo soggetto conveniente la pose al num. 13. Ciò meglio si conoscerà come sia accaduto, qualora si tratterà dell'esecuzione meccanica di questo Monumento.

(7) Sulla denominazione *Ordelaf* potrebbe osservarsi come questo sia un giuoco di parola, e non presenti che il purissimo anagramma di *Faledro*, nè si trovi altrimenti in uso, nè abbia altra derivazione per ascriverlo fra i nomi usati presso alcuna nazione antica o moderna.

(8) La comune volgar opinione era, che in luogo dell'Imperatrice la figura effigiata sulla Pala d'oro fosse la Dogaressa; il che viene ora smentito, quantunque il Falier si fosse ammogliato con una signora di principesca famiglia.

(9) Cadde qui in errore il Cicognara argomentando avere l'imperatrice Irene donata la reliquia qui sopra descritta della SS. Croce, che si custodisce nel Tesoro di s. Marco, se appunto dalla greca iscrizione, interpretata da Montfaucon, e riportata anco dal citato Cornaro e dal Meschinello, si rileva che l'Imperatrice medesima, venuta a morte, donolla alla chiesa di Costantinopoli. Pervenne poi alla Marciana Basilica dopo la presa di questa città fatta dai Veneziani nel 1202. — Nella aggiunta che segue in cui si parla della detta reliquia, leggerassi la citata iscrizione.
FRANCESCO ZANOTTO.

(10) Fummo richiesti di una ricognizione sullo stato di queste preziosità, che da noi compilata in quella forma che l'oggetto prescriveva, ci diede luogo a rilevare quanto belle ed utili cose potrebbero dirsi e pubblicarsi intorno a sì prezioso deposito, ponendosi in chiaro ciò che finora restando ambiguo, divide il parere dei dotti sulla natura e la possibilità del *Catino Orientale*, che fu oggetto di tanto stupore al Montfaucon nel suo *Diario Italico*.

(11) Non quello che vedesi attualmente, che non alla Marciana, ma alla Basilica Patriarcale apparteneva, ma un dossale più antico, di circa un secolo però e non più, lavorato egualmente a cesello

OGGETTI CUSTODITI NEL TESORO

Quadro in musaico sprimente S. Girolamo, lavoro di *Gio. Antonio Bianchini*, da lui eseguito in competenza di *Francesco Zuccato*, *Bartolommeo Bozza*, e *Domenico Bianchini*, detto il *Rossetti*. Il primo premio si ottenne dallo *Zuccato*, il secondo dal *Bianchini*, il terzo dal *Bozza*, e l'ultimo dal *Rossetti*. L'opera del primo fu data in dono dalla Repubblica al duca di Savoja, quella del secondo è la presente, e le altre degli ultimi due furon collocate nella sagrestia.

Due Candelabri d'argento dorato, preziosi pel lavoro d'intaglio a nicchie, a guglie, a statuette, a strafori, e che meriterebbero essi soli una illustrazione Furono donati dal doge Cristoforo Moro, e pesano oncie 720

Croce d'argento dorato, con parte centrale di cristallo di rocca, e due crocifissi, uno per parte, ornata di pietre preziose, lavoro del secolo XV. Porta la seguente iscrizione: *Jacobi Patavini Filippi Filli opus* (sic) *anno* MCCCCLXXXIII. La Croce s'eleva sur una base d'argento dorato di lavoro alquanto posteriore.

Due Candelabri di cristallo di rocca, formati di nove pezzi per ciascheduno, lavorati a goccia, ed infilzati in una spranga di ferro, con base triangolare d'argento niellato e smaltato.

Due Candelabri formati da due grossi pezzi di cristallo di rocca per ciascheduno, con ornamenti d'argento cesellato.

Tavoletta d'argento cesellato a vari ornamenti nel contorno, con basso rilievo nel mezzo tutto sporgente, che figura l'Eterno Padre, e negli angoli i simboli degli Evangelisti.

Altra Tavoletta coperta d'argento dorato, con sovrapposte lamine d'oro smaltato, ove nel mezzo è s. Michele, tenente una spada nella destra, e un globo nella sinistra. Il capo è sormontato da un'agata, il vestimento del corpo d'oro smaltato, le braccia e le gambe d'argento dorato. Nel contorno sono 40 compartimenti smaltati di bel lavoro. I quattro maggiori ovali rappresentano otto Santi guerrieri con asta e scudo, con iscrizioni in greco di sudato lavoro. Tutto il fondo e gli altri compartimenti sono in oro smaltato, con massima finezza ed eleganza, ed arricchiti con pietre preziose Sembra questa Tavoletta un avanzo della Pala d'oro.

Altra Tavoletta foderata da ambe le parti di lamina d'argento cesellato. Nel mezzo sono riportate sul fondo le figure di Cristo, della Vergine, di s. Giovanni e di due Angeli, e due teste a guisa di medaglie sporgenti in lamina d'oro. Opera di merito singolare, sebbene condotta in tempi inferiori. Un Angelo della tavola è dipinto.

Altra Tavoletta quasi tutta dipinta nel fondo, avente il contorno di lamina d'argento dorato, con lavori di filigrane e piccioli musaici, smalti e pietrine. Il centro è intatto, e presenta un circolo di lapis-lazzuli, con Cristo in croce, la Vergine, s. Giovanni, in lamina d'oro cesellato.

Altra Tavoletta di egregio lavoro, da ogni lato ricoperta di lamine d'argento cesellato a compassi eleganti di filigrane, interrotta da 16 medaglioni in musaico e smalti, rappresentanti busti di vari Santi. È ornata di pietre diverse. La parte centrale rappresenta s. Michele in lamina d'oro cesellata con filigrane d'oro, gemme, smalti, perle. È lavoro fra i più ricchi eseguiti a Costantinopoli. Anche questa Tavola è dell'epoca stessa dell'aurea Pala.

Squadrone donato da papa Alessandro VIII; lavoro del 1689, sopraccarico d'ornamenti ed interessante per la storia, perchè mandato da questo Pontefice veneto al doge Francesco Morosini. A questo è unita la cintura in velluto ricamato in oro. In molti luoghi fra gli ornati è ripetuto lo stemma gentilizio del Papa, e nella lamina sta inciso e dorato da una parte il nome del donatore, e dall'altra l'anno primo del suo pontificato.

Pace d'oro gioiellata, con sopra dipintavi la immagine del Salvatore crocifisso, di smalto.

Altra Pace fatta di radice di perla, con sopra, in figurine d'oro, l'Orazione di Cristo nell'orto e al disopra l'Eterno Padre, contornata di pietre preziose. Fu donata da Giovanni Grimani patriarca di Aquileia.

Piede d'argento, che sostiene un corno di Rinoceronte, costrutto a modo di candelabro, del peso di oncie 264, lavorato a cesello, di gusto alquanto cattivo, perchè eseguito alla fine del 1600, o al principio del 1700, ornato di cavalli marini e rilievi, con tre aquile bicipiti alla sommità.

Due Palliotti d'argento dorato, con medaglioni d'oro lavorati in ismalto, uno appartenente in passato alla chiesa patriarcale di s. Pietro a Castello.

Pastorale d'argento lavorato in cesello; era ad uso del Primicerio di s. Marco.

Calice d'argento, con riporti d'oro, lavorato a cesello e con intagli di gugliette, figurine, ec.

Rosa d'oro donata dal Pontefice Gregorio XVI, più ricca delle quattro che prima dello spoglio esistevano, date da Sisto IV, da Alessandro VI, da Gregorio XIII e da Clemente VIII, la prima a Nicolò Marcello, la seconda ad Agostino Barbarigo, la terza a Sebastiano Veniero, l'ultima alla dogaressa Morosina Morosini, moglie del doge Marino Grimani.

Vase di nicolo orientale, a otto faccie, con coperchio simile a cerniera in argento dorato, e sostenuto da quattro zampe. Il fondo è in cristallo di bella qualità e legato in laminette unite insieme.

Ampolla, il cui corpo è formato da un nicolo orientale di prima bellezza, col piede tornito nello stesso pezzo, legato in argento dorato e con ornamenti di filigrane d'oro. Sono inserite varie pietre preziose.

Piccolo calice o bicchiere, coll'orlo ed il piede d'argento dorato, ove sono incastonate alquante pietre preziose. Il corpo di esso è sormontato da una pietra durissima di singolare verde mischio ed opaco.

Scodella elegante di serpentino, con orlo e piede d'argento dorato senza ornamenti. La parte esterna della tazza è lavorata a costole; nell'interno si vede nel centro rimesso un pezzo di smalto con arme gentilizie recenti.

Vaso d'agata sardonica bellissima, col piede tornito nel vase medesimo, a due manichi, e guernimenti d'argento, senza ornati.

Grande Tazza di sardonica riccamente montata in argento dorato con ismalti, perle e gemme

Vase di agata sardonica bellissima, con singolari accidenti nel centro delle macchie, montato in argento dorato e guernito nel piede e nell orlo di pietre colorate, con sei iscrizioni greche in ismalto turchino.

Tassa d'argento anticamente smaltata e guernita di pietre e filigrane di buon lavoro.

Tazza di grosso nicolo orientale, con piede d'argento contornato di pietre colorate: una immagine del Redentore in ismalto è riportata nel fondo interno della tazza. Intorno al piede è incisa una lunga ed abbreviata iscrizione greca.

Tazza di agata sardonica pallida, guernita nel giro dell'orlo di smalti e pietre nel piede, alternate con ismalti; il tutto legato in argento posto ad oro.

Tazza di alabastro con due sole strie bionde a mezzo il giro orizzontali, legata in argento dorato, con pietre al piede e nell'orlo.

Vase di alabastro, o piuttosto di pietra salina, montato in argento con filigrane: è ornato di pietruzze e turchesi, con manico e cribro a buchi rotondi nella cerniera.

NOTES

(a) Littéralement : La Pelle d'or. Mais comme ce mot, ainsi rendu, n'expliquerait pas, pour des lecteurs français surtout, le monument artistique dont nous nous occupons, et encore moins son objet, nous préférons lui conserver sa dénomination locale, en faisant dès à présent observer qu'il s'agit d'une table ou d'un tableau, dont le fond est en or massif, ciselé, guilloché, émaillé, ayant de petits battants ou panneaux, et destiné au maître-autel de la Basilique de S.t-Marc. *(Note du Trad.)*

(1) Plusieurs de ces mêmes sujets sont reproduits sous la même forme et avec les mêmes, inscriptions, sur les valves en bronze de la Basilique Ostiense à Saint-Paul, hors les murs de Rome.

(2) Ayant pris tout le soin possible pour reconnaître ce passage d'histoire vénitienne, si etroitement uni à celle des arts, nous nous sommes encore plus confirmés dans la pensée que l'inspection des monuments est le guide le plus sûr pour determiner les époques en cas de divergence dans les opinions ou d'obscurité. Les soins courtois d'un ami ont tâché d'exhumer pour nous d'entre les arbres généalogiques, ce Léon da Molin, sans qu'il réussit à nous faire connaître aucun individu, qui correspondit à la date qui est clairement indiquée par le style sur ces valves. En effet, il ne put faire remonter le plus ancien de cette famille avec le même nom, au delà du XV siècle que d'un petit nombre d'années, s'il est prouvé (ainsi qu'on l'a affirmé) qu'un frère de ce Léon se maria en 1402. Nous fumes donc obligés de supposer ou une lacune dans les arbres généalogiques, ou un travail d'imitation sur les portes, afin d'égaliser, dans de temps postérieurs, un très-ancien monument avec un ouvrage plus moderne ; ce à quoi nous avions une extrême répugnance. Cependant, l'infatigable diligence du noble patricien M. Léonard Manin le mit à même de nous avertir que, dans le *Campidoglio Veneto* (Le Capitole Vénitien) (grand livre dont on conserve une copie à la Bibliothèque de S.t-Marc) on trouve qu'*un certain Leon da Molin, venu de Mantoue à Venise en l'an* 1070, *fut le chef de cette famille patricienne. Il eut deux enfants, l'un nommé Jean, l'autre Léonard, dont le nom se trouve gravé sur la porte de Saint-Marc, et il fut procurateur de l'église.* Cette notice précise résout toute difficulté, et nous fait reconnaître que le travail de la porte se conforme exactement avec ce qui appert et fut annoncé par nous dans plusieurs de nos écrits, à savoir, que la date de ce travail est entre le XI et le XII siècle; et qu'au lieu de Léonard, on peut aisément avoir écrit *Léo*, non pas tant par abréviation, que parce que c'était le nom de son père, qui fut le premier de cette lignée à Venise ; et enfin que cet ouvrage ne fut pas commandé par un particulier, mais par un procurateur de l'église. Nous trouvons précisément qu'à l'époque de 1100 à 1130, à la quelle nous estimons que la porte a dû être faite, et qui coïncide avec l'existence tant de Léonard que de Léon Molin, les chroniques sont embrouillées, et se contredisent dans la série des Procurateurs. Dans ce cas, il est raisonnable de s'en tenir au *Capitole Vénitien*, qui semble répandre beaucoup de lumière sur ces faits et les éclaircir.

(3) Lanzi a écrit que ce coffre *(arca)* fut peint vers l'an 1262, et Cicognara rapporte positivement à cette année la peinture de ce coffre. Il nous semble toutefois que ce n'est pas à une telle époque que l'on peut fixer l'exécution de cette peinture, mais plutôt à l'année 1297, date de la découverte de la sainte dépouille de la bienheureuse Julienne. Et, à vrai dire, bien que l'on sache par les vieux documents que ce corps a été trouvé intact, en même temps que la caisse qui le renfermait, il ne serait pas d'une bonne critique de supposer qu'on ait peint cette caisse intérieurement, au moment où la sainte fut ensevelie ; d'autant plus que l'image de cette dernière porte inscrit le titre de Bienheureuse, qui ne pouvait lui être décerné, qu'après la miraculeuse manifestation de sa dépouille sacrée

François Zanotto

(4) *Mémoires historico-critiques sur la vie, la translation et les inventions de saint Marc Evangéliste ;* Venise, 1815, in 4.to

(5) Les portes, ensemble avec la Basilique de Saint-Paul, furent détruites par l'incendie arrivé en 1823

François Zanotto

(6) L'artiste, en posant les inscriptions au dessus des petits tableaux, les quelles sont travaillées sur émail en autant de petites capsules uniformes de la même longueur, ainsi qu'on peut le remarquer sur nos Planches, se trompa : il plaça l'inscription de la dernière Cène au N 15, où se trouve la Descente aux Limbes, representée de la même manière qu'on la voit en grand au rang supérieur, et l'inscription appartenant à ce dernier sujet, il la plaça au N. 13. On connaîtra mieux comment celà est arrivé, quand on traitera de l'exécution mécanique de ce Monument.

(7) Quant au nom d'*Ordelaf*, on pourrait faire observer que c'est un jeu de mots, et qu'il ne présente que le simple anagramme de *Faledro*. Il n'a pas été autrement employé et n'a aucune autre dérivation qui puisse le faire compter parmi les noms en usage près des nations anciennes ou modernes.

(8) L'opinion commune du vulgaire était que cette figure effigiée sur la *Pala d'oro*, au lieu d'être l'impératrice, était l'épouse du doge ; cela se trouve maintenant démenti, bien que le doge Faliero eût épousé une dame de maison princière.

(9) Cicognara s'est ici trompé en pensant que l'impératrice Irène avait donné la relique de la Sainte Croix, qui a été décrite ici-dessus, et que l'on garde dans le Trésor de Saint-Marc, puisque precisément par la grande inscription interprétée par Montfaucon et reproduite aussi par Cornaro et par Meschinello, on voit que cette impératrice, étant sur le point de mourir, fit un don de cette relique à l'église de Constantinople. Elle parvint ensuite à la Basilique de Saint-Marc, après la prise de cette ville par les Vénitiens, en 1202. On lira cette inscription dans le supplément, qui va suivre et où l'on parle des reliques.

(10) Nous fummes requis de faire un examen de l'état de ces objets précieux. L'ayant rédigé dans la forme que l'objet prescrivait, nous eûmes lieu de reconnaître combien de belles et utiles choses on pourrait dire et publier sur ce précieux dépôt, en mettant en lumière ce qui, demeuré obscur jusqu'ici, a partagé les avis des savants sur la nature et l'existence possible du *Bassin Oriental*, qui causa un si grand étonnement à Montfaucon dans son *Diario Italico*.

(11) Ce n'est point celui que l'on voit actuellement et qui n'appartient pas à l'église de Saint-Marc, mais à l'église Patriarcale : c'est un devant d'autel *(dossale)* plus ancien d'un siècle environ (pas davantage), et également travaillé au ciseau.

OBJETS CONSERVÉS DANS LE TRÉSOR

Tableau en mosaïque, représentant saint Jérome ; c'est un travail de *Jean-Antoine Bianchini*, qui l'a exécuté en concurrence avec *François Zuccato*, *Barthélemy Bozza* et *Dominique Bianchini*, dit le *Rossetti*. *Zuccato* obtint le premier prix, *Bianchini* le second, *Bozza* le troisième et *Rossetti* le dernier. L'œuvre du premier *(de Zuccato)* fut envoyée en présent par la République au duc de Savoie; celle du second c'est celle dont nous parlons ; celles des deux derniers furent placées dans la sacristie.

Deux Candélabres d'argent doré, précieux par le travail de ciselure, à niches, à aiguilles, à statuettes, percés à jour et qui mériteraient, à eux seuls, une illustration particulière. Ils furent donnés par le doge Christophe Moro, et pesent 720 onces

Croix d'argent doré, ayant la partie centrale en cristal de roche et deux crucifix, un de chaque côté ; elle est ornée de pierres précieuses, travail du XV siècle ; et on y lit l'inscription suivante : *Jacobi Patavini Filippi Filli opus* (sic) *anno* MCCCCLXXXIII. La Croix se dresse sur une base d'argent doré, d'un travail un peu posterieur.

Deux Candélabres de cristal de roche, formés de neuf morceaux travaillés *à la goutte* et enfilés dans une tringle en fer, avec une base triangulaire en argent guilloché et émaillé.

Deux Candélabres, formés de deux gros morceaux de cristal de roche chacun, avec des ornements d'argent ciselé.

Tablette d'argent ciselé avec divers ornements dans le contour, et un bas-relief, bien ressortant au milieu, représentant le Père Eternel; aux angles sont les symboles des Évangélistes.

Une autre Tablette couverte d'argent doré, ayant pardessus des lames d'or émaillé. Au milieu est S.t Michel, tenant une epée à la main droite et un globe à la main gauche. La tête est surmontée d'une agathe, le vêtement du corps est en or émaillé, les bras et les jambes sont en argent doré. Il y a dans le contour dix compartiments émaillés d'un beau travail. Les quatre plus grands ovales représentent huit Saints guerriers avec lance et bouclier et des inscriptions en grec d'un travail pénible. Tout le fond et les autres compartiments sont en or émaillé, faits avec la plus grande élégance et beaucoup de finesse, et enrichis de pierres précieuses. Cette Tablette paraît être un reste de la *Pala d'oro*.

Autre Tablette, doublée de chaque côté de lame d'argent ciselé. Au milieu, sur le fond, sont rapportées les figures du Christ, de la Vierge, de S.t Jean, ainsi que de deux Anges et deux têtes en guise de médailles, ressortant sur une lame d'or. C'est une œuvre d'un mérite tout particulier, quoi qu'exécutée dans des temps inférieurs. Un Ange de la table est peint.

Autre Tablette, presque toute peinte sur fond, ayant le contour de lame d'argent doré, avec des ouvrages en filigrane et de petites mosaïques, des émaux et de petites pierres. Le centre est intact et présente un cercle de lapis-lazuli, avec un Christ sur la Croix, la Vierge, S.t Jean, en lame d'or ciselé.

Autre Tablette d'un travail très-distingué, recouverte de tous côtés de lames d'argent ciselé, à compas éleganls de filigranes, interrompue par seize médaillons en mosaïque et émaux, qui représentent divers Saints. Elle est ornée de pierreries variées. La partie centrale représente saint Michel en lame d'or ciselée avec des filigranes d'or très-fin, des émaux, des perles et des pierres précieuses : c'est un des plus riches travaux qui aient été exécutés à Constantinople. Cette Table est aussi de la même époque que la *Pala d'oro*.

Sabre donné par le Pape Alexandre VIII ; ce travail de 1689, est surchargé d'ornements et intéressant pour l'histoire, parce qu'il a été envoyé par ce Pontife vénitien au doge François Morosini. A' ce sabre est joint le ceinturon en velours brodé en or. Dans plusieurs endroits, parmi les ornements, sont répétées les armoiries du Pape, et sur la lame sont gravés en or, d'un côté le nom du donateur, et de l'autre côté la première année de son pontificat.

Une Paix en or, ornée de pierres précieuses, ayant dessus l'image du Sauveur crucifié, peinte sur émail

Une autre Paix faite en nacre de perle, ayant dessus, en figurines d'or, l'Oraison du Christ dans le jardin, et au dessus le Père Eternel. Elle est entourée de pierres précieuses, et fut donnée par Jean Grimani, patriarche d'Aquilée

Pied d'argent, qui soutient une corne de Rhinocéros, fait en forme de candélabre, et pesant 264 onces. Il est travaillé au ciseau, d'un assez mauvais goût, ayant été exécuté à la fin du XVII, ou au commencement du XVIII siècle. Il a pour ornements des chevaux marins et des reliefs, avec trois aigles à deux têtes au sommet.

Deux Devants d'autel *(Palzotti)* en argent doré avec des médaillons d'or, travaillé en émail ; l'un d'eux appartenait jadis à l'église patriarcale de Saint-Pierre au Château.

Crosse d'argent, travaillée au ciseau ; elle servait au Primicier de Saint-Marc.

Calice d'argent, avec des rapports d'or, travaillé au ciseau avec beaucoup de ciselures de petites aiguilles, de figurines, etc.

Rose d'or donnée par le Pontife Grégoire XVI, plus riche que les quatre qui existaient avant que le Trésor fut dépouillé, et qui avaient été données par Siste IV, par Alexandre VI, par Grégoire XIII et par Clément VIII ; la première à Nicolas Marcello, la seconde à Augustin Barbarigo, la troisième à Sebastien Veniero, et la dernière à la dame Morosina Morosini, épouse du doge Marino Grimani.

Vase de nickel oriental à huit faces, avec un couvercle de même matière, à charnière en argent doré et soutenu par quatre griffes. Le fond est en cristal d'une belle qualité et monté en petites lames unies ensemble.

Burette, dont le corps est formé d'un nickel oriental, de toute beauté, avec le pied travaillé au tour dans le même morceau, monté en argent doré. Elle est ornée de filigranes d'or et elle a plusieurs pierres précieuses incrustées.

Petit Calice, ou verre, avec le bord et le pied en argent doré. Le corps du calice est surmonte d'une pierre très-singulière, très dure, de vert mêlé et opaque.

Écuelle élégante en pierre serpentine avec bordure et pied d'argent doré, sans ornement La partie extérieure de la tasse est travaillée à côtes. On voit à l'intérieur, dans le centre, une plaque en émail rapportée et ayant des armoiries récentes.

Vase d'agathe sardoine très-belle, avec le pied travaillé au tour dans le vase même, à deux anses, et garnitures en argent sans ornements.

Grande Tasse de sardoine richement montée en argent doré, avec des émaux, des perles, etc.

Vase d'agathe-sardoine, très-belle, ayant de singuliers accidents au centre des tâches, monté en argent doré, et garni, au pied et au bord, de pierres de couleur, avec six inscriptions grecques en émail bleu.

Tasse d'argent autrefois émaillée, et garnie de pierreries et de filigranes.

Tasse de gros nickel oriental, avec pied d'argent contourné de pierres de couleur ; une image du Rédempteur en émail est rapportée sur le fond intérieur de la tasse. Autour du pied, est gravée une longue inscription abrégée en grec.

Piccolo Calice di basalto verde, singolare per la natura della sua tinta, montato in argento dorato senza ornamenti.

Tazzetta, con picciola conchiglia aderente che le serve di manico, tutta di un pezzo, lavorata esternamente a costole con moderna eleganza. È di agata rossiccia occidentale.

Tazza di alabastro, legata in argento dorato, contornata di pietre e paste senza piede.

Tazza, a navicella, di plasma smeraldina, legata in argento a filigrane, con perle al piede.

Vase di granitello bianco e nero singolarissimo, perforato nei manichi bianchi, di bella forma e di rara qualità.

Navicella da incenso di plasma smeraldina, avente nel fondo una figura in basso rilievo, tutta legata in argento dorato, con figure piccole nel coperchio: opera di fusione e di cesello.

Navicella legata in argento dorato, forse di marmo brettonico, con pietrine ed altri ornati d'argento.

Piatto d'agata bianca, con forniture ed orlo d'argento dorato, guernito di perle e gemme.

Piattello d'agata fiorita bellissima, montato in argento dorato, senza ornamenti.

Ampolla d'agata sardonica, con manichi cavati nel medesimo pezzo. Il manico superiore, il collo, il beccuccio ed il piede d'argento dorato senza ornamento.

Vase di sardonica bellissima intatto, con piedi e due manichi ed orlo d'oro gioiellato.

Gran Calice, o Vase di sardonica senza manichi, riccamente montato in argento dorato, con guernizioni di perle, di smalti e pietre colorate.

Gran Calice, o Vase di sardonica bellissima e conservatissima, guernito in argento dorato, e smalti figurati ed ornamentali, perle ed inscrizioni.

Gran Calice, o Vase di sardonica geminaria, compartito internamente ed esternamente a costole, montato in argento dorato, con iscrizioni e figure in ismalto in quindici compartimenti, e fornito di perle

Stupendo Vase di nicolo sardonico, bellissimo per la mole e la qualità della pietra, nella quale è ricavato non solo uno dei due grandi manichi, essendo l'altro in argento, ma anche il piede, guernito, senza ornamenti, in argento dorato.

Tazza di sardonica bellissima, però mancante di alcuni pezzi, con manichi ricavati nella medesima pietra, montata in argento dorato, e ricoperta di grosse filigrane d'oro, con pietre colorate.

Gran Vase di sardonica, montato in argento dorato con fascia e contorno smaltato.

Vasetto di alabastro con piede. Il solo orlo d'argento dorato è smaltato con iscrizioni.

Tazzetta di sardonica, di figura conica, con due manichi, montata in argento dorato, con iscrizioni in ismalto, e guernizioni di perle e rubini.

Tazza a due manichi di bellissima calcedonia, montata in argento dorato con iscrizione intorno l'orlo

Frammenti di un gran Vase di sardonica, ch'era tirato sottile quanto un sottil vetro fuso, con manichi di gran lavoro intagliati nella pietra medesima, ornato di molte pietruzze e piccoli smalti figurati in tutto il contorno dell'orlo e del piede.

Vase di pietra tenera grigia, mirabilissimo per l'arte, i cui manichi elegantissimi sono formati da due specie di chimere di singolar forma nella periferia dell'orlo. Sono scolpite in giro molte figurine di Santi alla maniera greca, con greche inscrizioni e molto gusto d'arte pel tempo in cui fu fatto. Il piede è d'argento dorato, con ismalti niellati e con bassi rilievi a cesello raffiguranti diversi volatili ben disegnati ed eseguiti forse nella miglior età bisantina.

Anfora scavata in un pezzo di nicolo di bellissimi colori, col manico scolpito in figura di animale Opera non solo insigne pel lavoro, ma sorprendente per la bellezza e la mole della pietra.

Anfora simile alla precedente con manico figurato parimente dello stesso pezzo, scavata in un' agata mista di mille vaghi curiosi accidenti di cristallizzazioni.

Vase, con manico e guernizione di argento dorato, di alabastro orientale senza ornamenti.

Piatto di pietra grigia tenera, anticamente ornato di smalti e di pietre.

Piatto di alabastro, senza ornamenti

Piatto di alabastro, con ismalto nel mezzo ed iscrizione intorno, montato con piede ed orlo d'argento dorato guernito di pietre.

Catino di pietra turchese, ornato di rilievi nel rovescio, rappresentanti cinque lepri e una inscrizione nel mezzo: l'orlo d'oro è guernito di pietre e filigrane pur d'oro.—Questo catino venne donato alla repubblica da Ussun-Cassano re di Persia. Il padre Montfaucon nel suo *Diario Italico* non fa meraviglia di alcun' altra singolarità quanto di questa che denomina così: *Vas ingens ex turcica gemma, habetque characteris formam, cui insculptae sunt sequentes litterae non aegyptiae, ut opinantur, sed arabicae. Legique debent, ut opinor,* BAR-ALLAO OCIFEX DEUS *Conjecturam meam probarunt Orientales quidam, putantque mecum his significari, tanti cimelii unum Deum opificem esse posse.* La mole di questa pietra smisurata, scriveva il Cicognara, se si riguarda la sua preziosità, è superiore a quanto si possa mai vedere. Non ostante sono più smisurate le sei colonnette nella basilica di Cordova, una volta meschita, edificata dai Saraceni abitatori della Spagna, che vi sparsero con molti lumi anche inaudite ricchezze. Tali colonnette sono appunto del diametro di questo catino, il che fa supporre che siano della stessa cava, forse persiana, e non abbiamo che per mano degli Arabi lavori di tal natura, i quali costringono più d'ogni altro argomento a credere che vi siano due sorta di turchesi, l'una minerale, e deve esser questa, e l'altra fossile, e sarà quella, secondo il parere dei naturalisti, di cui si veggono non rari piccoli frammenti. Così il Cicognara.—Ma noi, fatti forti dalle osservazioni del fu chiarissimo Marcantonio conte Corniani, non senza aver con esso, or son varii anni, eseguita una ispezione scrupolosa del cimelio, portiamo sentenza, che non altrimenti sia questo catino di pietra turchese, ma un composto di vetro murino, palesandolo il suono sonoro, le bolle che veggonsi di traverso alla luce, cagionate certamente nella fusione, e la forma ed il lustro che lascian vedere i frammenti staccati a bella posta nell'orlo di esso sotto all'aureo collare. Non parrà strano l'esposto qualor si consideri che il sacro catino conservato a Genova, e creduto fin da epoca remota di smeraldo, sia stato poi riconosciuto, e dal celebre Millin e dal Bossi, della pasta medesima di cui crediamo essere il presente catino. — Di fatto, e chi non sa qual fosse l'arte maravigliosa della vetraria e in Persia e in tutto l'Oriente, se da colà venne a noi, per opera dei nostri antichi navigatori, e da qui poi diffusa per tutta Europa?

Ampolla di cristallo lavorato in basso rilievo, rappresentante due arieti e varii arabeschi, legata in argento dorato con molti ornamenti di vario genere e figurine, sprimenti caccie, mostri, ecc., opera insigne di orificeria mirabilmente cesellata nell'epoca migliore dei bassi tempi

Tazza di cristallo verde bellissimo, scolpita a bassi rilievi che hanno tutto lo aspetto di lavoro cufico, con piede ed orlo d'argento dorato, pietre diverse e smalti, con greca iscrizione.

Gran Tazza o Vasca di cristallo di rocca, con orlo e piede d'argento dorato.

Calice di cristallo di rocca, rimesso a facce in giro esagono, con piede dello stesso cristallo, legato in argento dorato, guernito di pietre e lapis-lazzuli

Vase di cristallo legato in metallo messo ad oro, con pietre.

Vase di cristallo, legato con manichi d'argento dorato, e filigrane e guernito di pietre.

Secchiello di cristallo, con manico di metallo dorato.

Gran pezzo di cristallo di rocca, con profondità nel mezzo, di figura elittica e grand' orlo piano perforato all'intorno, con anelli di metallo.

Piatto di grosso cristallo di rocca, con ornamenti esterni in rilievo.

Grotta d'un solo pezzo di cristallo di rocca, con entro una statuetta, sprimente la Vergine, alla greca, d'argento dorato, e nel basamento smalti figurati contornati di perle.

Catino di cristallo a piccole facce nel fondo, con orlo e piede d'argento dorato, fornito di perle e pietre.

Catino, con manico, orlo e piede d'argento dorato, fornito di pietre.

Vase lavorato di cristallo, con cerniera e manico di metallo dorato

Secchiello frammentato di cristallo, con cerniera d'argento.

Vasetto di cristallo di rocca d'un solo pezzo, lavorato a costole sì nell'interno che nell'esterno, guernito di perle e pietre incassate in argento dorato.

Coperchio di antico vase di cristallo, con rilievi rappresentanti pesci e conchiglie, legato in metallo messo ad oro fornito di pietre.

Secchiello, senza manico, di cristallo, con tre figure di leoni o pardi in mezzo rilievo.

Grande Vase di cristallo, con coperchio, manichi, piedi e cerniera d'argento, con filigrane dorate ed ingemmato. Vi sono ornamenti ed inscrizioni in alto rilievo.

Grandissimo Piatto di cristallo, con orlo e piede d'argento fornito di pietre, e con lavori di rilievo

Scodella piana di cristallo senza guernizione, con rilievi nel fondo a cerchi ed a piante.

Catino di cristallo, con orlo d'argento ed inscrizione greca

Tazzetta frammentata, con manichi e fondo in metallo dorato.

Vasetto di cristallo, rappresentante un grappolo d'uva, con foglie smaltate. I pampini, le foglie ed il beccuccio son d'oro.

Gran Vaso di cristallo, a due manichi, liscio e senza ornamenti.

Tazza grande di cristallo, con pochi e semplici ornamenti esterni in rilievo, due manichi e contorno d'argento dorato, con iscrizione nel giro.

Gran Vase di vetro, legato in argento ricoperto di lavori in filigrana guerniti di pietruzze diverse.

Due Piatti di cristallo color d'agata chiara, di moderno lavoro.

Anfora di cristallo bellissimo, con manico ornato e figurato. È tutta nel corpo ricoperta di bassi rilievi con inscrizione cufica; lavoro singolarmente bello e rarissimo: è legata su base con piedi di squisito lavoro in oro.

Piattino di cristallo, ornato di meandri diversi.

Gran Secchio di cristallo di singolare ed immenso lavoro, giacchè esternamente è ricoperto di rilievi quasi isolati dal fondo, che non rimangono aderenti al vase se non in pochissimi punti. Vi sono rappresentate caccie, cavalli, fiere, e ciò nella parte superiore; nell'inferiore si stacca dal fondo una rete d'ornati d'incomprensibil lavoro, poichè attaccata anch' essa in pochissimi punti; e quindi supera in bellezza ogni opera conosciuta in tal maniera presso gli antichi. Il manico è di metallo; lavoro di fusione e di ruota; avente il carattere di greco od antico italiano di genere etrusco.

Altro Secchio meraviglioso di grosso cristallo, mancante del fondo. Il manico è d'argento fermato con due borchie a vite, le quali sembran di moderno lavoro. Il corpo del secchio è tutto intorno intagliato di figure, ed è forse la più bella delle antichità figurate del Tesoro. Un Baccanale sta inciso nel giro con pochi tratti di ruota.

Elegantissimo Vase di cristallo violaceo cupo, tutto dipinto ad oro e colori, con medaglie figurate e piccole teste. Lo stile è più tosto bello, ed il modo è singolare, perchè la pittura è senz'alcuna vetrificazione, mantenendosi però come se fosse ad olio. Ha due manichi d'argento dorato, con inscrizioni nell'orlo interno e nel fondo, in caratteri cufici.

Frammento, in due pezzi, di testa di putto, in agata.

Busto di Giove Serapide, in alabastro.

Vase di alabastro, che serviva probabilmente di misura.

Vase di porfido rosso in figura d'uovo, di puro ed elegante lavoro.

Urna di bianco e nero minuto, quasi simile a un granitello, però di marmo non duro, di elegante forma, con manico della materia stessa.

Due piccole Vaschette di madre perla elittiche, con piede d'argento dorato.

Vasetto di porcellana antica bianca.

Corno di Lioncorno, lavorato con anelli aventi iscrizioni, nel giro, di caratteri greci e cufici, con catenella e medaglia ove sta espresso s. Marco, e una leggenda in caratteri romani. Fu donato da Domenico Giorgio nel 1488 al doge Agostino Barbarigo.

Frammenti d'una Croce formata di cristallo di rocca, con lamine d'argento dorato.

Frammento d'ampolla, il cui cristallo è quasi distrutto, con legatura d'argento dorato guernita di pietre e filigrane.

Questi sono gli oggetti tutti appartenenti all'antico Tesoro di s. Marco, che salvar si poterono dallo spoglio fatto nel 1797. Rimarrebbe ora a descrivere il Santuario, composto d'insigni reliquie per lo più legate in custodie d'oro e d'argento di esimio lavoro; la qual cosa ci riserbiamo di compiere dopo aver parlato degli altri oggetti d'arte che adornano questa Basilica

FRANCESCO ZANOTTO.

Tasse d'agathe sardoine pâle, garnie dans le tour du bord d'émaux et de pierres alternées sur le pied avec des émaux, le tout monté en argent doublé d'or.

Tasse d'albâtre, avec deux seules raies blondes, horizontales au milieu du tour, montée en argent doré, avec des pierreries au pied et au bord.

Vase d'albâtre, ou plutôt de *pierre saline*, monté en argent, avec filigranes: il est orné de petites pierres et turquoises, avec manche et crible à trous ronds dans la charnière.

Petit Calice de basalte vert, singulier par la qualité de sa teinte, monté en argent doré, sans ornements.

Petite Tasse d'agathe rougeâtre occidentale, avec petite coquille adhérente, qui lui sert de manche, toute d'une pièce, travaillée au dehors à côtes avec une moderne élégance.

Tasse d'albâtre, montée en argent doré, entourée de pierreries et de pâtes, sans pied.

Tasse en forme de nacelle, en plasme d'émeraude, montée en argent et filigranes, avec des perles au pied.

Vase de petit granit blanc et noir, très-singulier, perforé, dans ses anses blanches, de belle forme et d'une qualité rare.

Nacelle pour l'encens, en plasme couleur d'émeraude, ayant au fond une figure en bas-relief, et entièrement montée en argent doré, avec des petites figures sur le couvercle, et des travaux de jet et de ciseau.

Nacelle montée en argent doré, peut-être en marbre *bretonique*, avec de petites pierres et d'autres ornements d'argent.

Plat d'agathe blanche, avec des fournitures et le bord en argent doré, garni de perles et pierres précieuses.

Petit Plat en agathe fleurie, très-belle, monté en argent doré, sans ornements.

Burette d'agathe sardoine, avec des anses prises dans la même pièce. L'anse d'en haut, le col, le petit bec et le pied d'argent doré, sans ornements.

Vase de sardoine très-belle, intact, avec pieds et anses d'or, orné de pierres précieuses.

Grand Calice, ou Vase, de sardoine sans anses, richement monté en argent doré, avec garnitures en perles, émaux et pierres de couleur.

Grand Calice, ou Vase, de sardoine très-belle et très-bien conservée, garni en argent doré, avec des émaux à figures et à ornements, des perles et des inscriptions.

Grand Calice, ou Vase, de sardoine géminée, avec des compartiments à côtes, tant dedans que dehors, monté en argent doré, ayant des inscriptions et des figures en émaux sur quinze des compartiments, et garni de perles.

Admirable Vase de nickel-sardoine, très-beau pour ses dimensions et la qualité de la pierre dans la quelle il a été creusé, et dans la quelle on a pris non seulement l'une des grandes anses (l'autre étant en argent) mais aussi le pied. Il est garni, sans ornements, d'argent doré.

Tasse de très-belle sardoine, mais à la quelle manquent plusieurs pièces, avec des anses prises dans la même pierre; elle est montée en argent doré, et couverte de grosses filigranes d'or avec des pierres de couleur.

Grand Vase de sardoine, monté en argent doré, avec bande et contour émaillé.

Petit Vase d'albâtre avec pied. Le bord, en argent doré, est émaillé avec des inscriptions.

Petite Tasse de sardoine, de figure conique, avec deux anses, montée en argent doré, avec des inscriptions sur émail et garnitures de perles et de rubis.

Tasse (ou verre) à deux anses, d'une très-belle chalcédoine, montée en argent doré, avec une inscription autour du bord.

Fragments d'un grand Vase de sardoine, qui avait été réduit aussi mince, que du verre fondu, mince, avec des anses d'un grand travail, creusées dans la pierre même. Il est orné de beaucoup de petits émaux et de petites pierres, avec figures, tout autour du bord et du pied.

Vase de pierre tendre, grise, très-admirable objet d'art. Ses anses très-élégantes, sont formées de deux espèces de chimères, d'une forme singulière, dans la périférie du vase. Tout autour sont sculptées plusieurs figurines de Saints, à la manière grecque, avec des inscriptions grecques. Il atteste beaucoup de goût artistique, pour le temps où il a été fait. Le pied est en argent doré, avec des émaux guillochés et des bas-reliefs au ciseau, représentant diverses sortes de volatiles, bien dessinés et exécutés peut-être dans les meilleurs temps byzantins.

Amphore creusée dans un morceau de nickel de très-belles couleurs, avec anse sculptée sous la figure d'un animal. C'est une œuvre non seulement insigne pour le travail, mais surprenante pour la beauté et les dimensions de la pierre.

Amphore semblable à la précédente, aussi avec anse de la même pièce, avec figures, creusée dans une agathe parsemée de mille jolis et curieux accidents de cristallisations.

Vase, avec anse et garniture en argent doré, d'albâtre oriental, sans ornements.

Plat de pierre grise tendre, anciennement orné d'émaux et de pierreries.

Plat d'albâtre, sans ornements.

Plat d'albâtre, avec émail au milieu, et inscription autour, monté avec pied et bord en argent doré, garni de pierreries.

Bassin de pierre turquoise, orné de reliefs au revers, représentant cinq lièvres et un écrit au milieu. La bordure en or est garnie de pierreries et de filigranes aussi d'or. Ce bassin fut donné à la République par Hussun-Cassan, roi de Perse. Le père Montfaucon, dans son *Diario Italico*, ne s'émerveille d'aucune autre singularité autant que de celle-ci, qu'il désigne de la manière suivante: *Vas ingens ex turcica gemma, habetque characteris formam, cui insculptae sunt sequentes litterae non aegyptiae, ut opinantur, sed arabicae. Legique debet, ut opinor,* Bar-aliao Opifex Deus *Conjecturam meam probarunt Orientales quidam, putantque mecum his significari, tanti cimelii unum Deum opificem esse posse.*» La grandeur démésurée de cette pierre (écrivait M. Cicognara) est au dessus de tout ce qu'on peut voir, si on a égard à sa rareté, qui la rend si précieuse. Cependant, les six petites colonnes (de la même pierre) qui se trouvent dans la basilique de Cordoue, sont encore plus démésurées. Cette église, autrefois une mosquée, fut bâtie par les Sarrasins, lorsqu'ils occupaient l'Espagne, où ils apportèrent avec beaucoup de lumières, d'immenses richesses. Ces petites colonnes ont précisément le même diamètre que ce bassin, ce qui fait supposer qu'elles sont de la même carrière, persane peut-être, et nous n'avons que de la main des Arabes des travaux de cette nature: ceux-ci nous forcent, plusque tout autre argument, à croire qu'il existe deux sortes de turquoises; l'une minérale, et ce doit être celle-ci, l'autre fossile, suivant l'avis des naturalistes, de la quelle on voit fréquemment de petits fragments. Voilà ce que dit M. Cicognara. Mais nous, appuyés aux récentes observations de feu l'illustre comte Marcantoine Corniani, non sans avoir avec lui scrupuleusement examiné le bassin, nous sommes d'avis qu'il n'est pas en turquoise, mais que c'est un composé de verre mauresque, ce que dénotent un son éclatant, les bulles que l'on aperçoit à travers la lumière, occasionnées certainement par la fusion, et la forme et le brillant que laissent apercevoir les fragments détachés exprès de son bord, au dessous du collier d'or. Ce que nous venons d'exposer ne paraîtra pas étrange, si on considère que le bassin sacré, que l'on conserve à Gênes, et qu'on a cru, depuis une époque fort reculée, être en émeraude, a été reconnu depuis par le célèbre Millin et par Bossi, être de la même pâte dont nous disons maintenant qu'est le bassin qui nous occupe. En effet, il est à la connaissance de tout le monde que l'art de la vitrerie était porté à un point merveilleux en Perse et dans tout l'Orient; que c'est de là qu'il nous est venu, par le fait de nos anciens navigateurs, et que de chez nous, il s'est ensuite propagé dans toute l'Europe?

Burette en cristal, travaillée en bas-relief, représentant deux béliers et divers arabesques, montée en argent doré, avec beaucoup d'ornements de genres divers et des figurines, représentant des chasses, des monstres etc: c'est un insigne ouvrage d'orfèvrerie, admirablement ciselé à la meilleure époque du Bas-Empire.

Tasse de cristal vert, très-beau, sculptée à bas-reliefs, qui ont toute l'apparence d'un travail cuphique, avec pied et bord en argent doré, pierres diverses, émaux, avec inscription grecque.

Grande Tasse, ou Vasque de cristal de roche, avec bord et pied en argent doré.

Calice de cristal de roche, taillé à faces dans un tour hexagone, avec un pied aussi en cristal, monté en argent doré, garni de pierreries et de lapis-lazuli.

Vase de cristal, monté en métal doré avec des pierreries.

Vase de cristal, monté, avec deux anses, en argent doré, couvert de filigranes, garni de pierreries.

Petit Seau de cristal, avec anse en métal doré.

Grande pièce en cristal de roche, avec une cavité au milieu, de figure elliptique, et grand bord uni, perforé autour, avec anneaux de métal.

Plat de gros cristal de roche, avec ornements en relief, au dehors.

Grotte d'un seul morceau de cristal de roche, ayant une statuette représentant la Vierge, à la grecque, d'argent doré: il y a dans le soubassement des émaux à figures, entourés de perles.

Bassin de cristal à facettes au fond, avec bord et pied, en argent doré, garnis de perles et pierreries.

Bassin, avec anse, bord et pied en argent doré, garni de pierreries.

Vase travaillé en cristal, avec charnière et anse en métal doré

Fragment de Seau de cristal, avec charnière en argent.

Petit Vase en cristal de roche d'une seule pièce, travaillé à côtes, tant au dedans qu'au dehors, garni de perles et pierreries enchassées en argent doré.

Couvercle d'un ancien vase de cristal, avec des reliefs représentant des poissons et des coquilles, montés en metal doré, garni de pierreries.

Petit Seau de cristal, sans anse, avec trois figures de lions ou léopards en demi-relief.

Grand Vase de cristal, avec couvercle, anses, pieds et charnière d'argent, avec filigranes dorées, et garni de pierres précieuses. Il y a des ornements et des inscriptions en haut-relief.

Très-grand Plat de cristal, avec bord et pied d'argent, garni de pierreries et avec des travaux de relief.

Écuelle plate, en cristal, sans garniture, avec reliefs au fond à cercles et à plantes.

Bassin de cristal, avec bord en argent et inscription grecque.

Petite Tasse en fragments avec anses et fond en métal doré.

Petit Vase de cristal, représentant une grappe de raisin, avec des feuilles émaillées. Les pampres, les feuilles et le petit bec sont en or.

Grand Vase de cristal, à deux anses, uni et sans ornements.

Grande Tasse de cristal, avec de simples ornements peu nombreux au dehors, en relief, deux anses et contour en argent doré, avec inscription dans le tour.

Grand Vase de verre, monté en argent, couvert de travaux en filigrane, garni de plusieurs petites pierres.

Deux Plats de cristal, couleur d'agathe claire, d'un travail moderne.

Amphore de très-beau cristal, avec anse ornée et figurée. Dans le corps, elle est toute couverte de bas-reliefs, avec inscription cuphique. Ce travail est singulièrement beau et très-rare; l'amphore est montée sur une base avec des pieds en or, d'un travail exquis.

Petit Plat en cristal, orné de diverses méandres.

Grand Seau de cristal, d'un travail singulier et immense; car il est couvert au dehors de reliefs, presque isolés du fond, qui ne restent adhérents au vase que par un très-petit nombre de points. On y a représenté des chasses, des chevaux, des bêtes fauves dans la partie supérieure; dans la partie inférieure, se détache du fond un tissu d'ornements d'un travail incompréhensible; car ce tissu adhère lui aussi sur un très-petit nombre de points, et il surpasse ainsi en beauté toute œuvre connue de cette même matière chez les anciens. L'anse est en métal: c'est un travail de jet et de roue: il a un caractère grec ou italien ancien de genre étrusque.

Autre Seau merveilleux de gros cristal, manquant de fond. L'anse est en argent, arrêtée avec deux bossettes à vis, qui semblent d'un travail moderne. Le corps du Seau est tout à l'entour ciselé de figures, et c'est peut-être le plus beau de objets antiques avec figures, qui soient au Trésor de l'église. Une Bacchanale est gravée dans le tour, avec un petit nombre de traits de roue.

Vase très-élégant, en cristal violet foncé, tout peint en or en couleurs, avec des médailles figurées et des têtes. Le style est assez beau, et la manière singulière; car la peinture est sans aucune vitrification, se conservant cependant comme s'il était peint à l'huile. Il a deux anses d'argent doré avec des inscriptions sur le bord intérieur et dans le fond, en caractères cuphiques.

Fragment d'une tête d'enfant en agathe, en deux morceaux.

Buste de Jupiter Sérapis, en albâtre.

Vase d'albâtre, qui servait probablement de mesure de capacité.

Vase de porphyre rouge, en forme d'œuf, d'un pur et élégant travail.

Urne de blanc et noir menu, presque semblable à du petit granit, mais cependant de marbre non dur d'une élégante forme, avec anse de la même matière.

Deux tout petites Vasques en nacre de forme elliptique, avec pied d'argent doré.

Petit Vase de porcelaine ancienne blanche.

Corne de Licorne, travaillée avec des anneaux ayant des inscriptions dans le tour de caractères grecs et cuphiques, avec petite chaîne et médaille, où est gravée l'effigie de saint Marc, ainsi qu'une légende en caractères romains. Cette Corne fut donnée par Dominique Giorgio, en 1488, au doge Augustin Barbarigo.

Fragments d'une Croix, formée de cristal de roche, avec des lames d'argent doré.

Fragment de burette, dont le cristal est presque entièrement détruit, avec monture en argent doré, garnie de pierreries et de filigranes.

Ce sont là tous les objets, appartenant à l'ancien Trésor de Saint-Marc, qu'on ait pu sauver du pillage de 1797. Il resterait maintenant à décrire le Sanctuaire, composé d'insignes reliques, la plupart montées dans des étuis (ou boites) en or et argent d'un travail exquis. Nous nous réservons d'accomplir cette tâche, après avoir parlé des autres objets d'art, qui ornent cette Basilique.

FRANÇOIS ZANOTTO.

ALTARE DI SAN JACOPO

NELLA

CROCIERA DELLA REGIA BASILICA DI S. MARCO

TAVOLA 11.

L'epoca veneta del dogado di Cristoforo Moro, eletto doge nel 1462, il quale non sopravvisse alla sua nomina che otto anni circa, è precisamente quella a cui appartengono i due Monumenti dei quali intendiamo di ragionare (1). E chiaro in fatti ciò apparisce per le iscrizioni poste sui due Altarini situati nella crociera della Basilica di s. Marco, i quali non solo vennero eretti ed imaginati nel 1462 al 1471, ma ebbero il loro compimento in quell' età, di modo che è anzi più verosimile che vi fosse data mano qualche anno prima, che dopo quest'epoca. Generalmente vedonsi poste le iscrizioni da quelli che danno compimento ai lavori, e certamente non essendo gli ornamenti e le statuette di questi Altarini opere giovanili, ma di sperimentato artefice e diligentissimo, giova conghietturare che possano essere state eseguite nel miglior periodo della vita dell' architetto e scultore, che appartener sembra alla prima metà del XV secolo. Dalla qual considerazione deriva la conseguenza, che le arti in Venezia avevano già mosso verso la perfezione e il bello stile prima che altrove, siccome da altre produzioni di sommo merito abbiam potuto in quest'opera dimostrare.

Nessuna prova ben evidente ci può convincere del nome dell' artefice, se non quanto ci permettono di dedurre le notizie patrie intorno all'epoca di Pietro Lombardo, che deve ricordarsi come il fondatore della buona scuola dei gentili ornamenti ed eleganti architetture in Venezia. Il capo d'opera di questo architetto e scultore, è la chiesa della Madonna dei Miracoli, arricchita per di lui merito di quanto l' arte più solerte e più fina può imaginare ed eseguir di prezioso in fatto di arabeschi e fogliami e bassi rilievi e statuine; che non può certamente asserirsi che venisse nelle posteriori epoche per la preziosità del lavoro mai sorpassato; ma la chiesa dei Miracoli fu intrapresa dopo il 1480, cosicchè più di vent' anni erano decorsi da che i mentovati Altarini esistevano nella Basilica di s. Marco; e giova appunto credere che Pietro Lombardo, per essere impiegato all'edifizio grandioso testè ricordato, avesse già anteriormente dati saggi luminosi di sue opere d' ingegno: nè sapremmo con maggior precisione indicare un'epoca più precisa di quella di Cristoforo Moro, che appunto precede le migliori opere fatte posteriormente. È da notarsi anche quella differenza appunto rimarcabile quando le arti muovono al loro incremento, poichè gli Altarini sono di uno stile pienamente conforme a quello della chiesa de' Miracoli, se non che d' alquanto più secchi e non eseguiti con quella estrema facilità di scarpello che videsi poi nelle opere susseguenti. E doveva Pietro Lombardo essersi fatto gran nome, se già Bernardo Bembo (padre del celebre Cardinale), destinato al governo di Ravenna, conquistata dalla Repubblica fin dal 1440, si servì nel 1481 di questo architetto e scultore per diversi lavori in quella città, e fra gli altri per onorare con sepolcrale monumento la memoria di Dante. Cosicchè, per le opere precedenti, vediamo giustificata la scelta al maggior scopo sulle opere posteriori.

Se vogliasi cercare alcuna rassomiglianza tra queste e le produzioni delle altre arti in quel secolo, sarà facile il riconoscere nelle statue poste a questi Altarini la maniera che usavano i Bellini, ed in ispecie quella di Giovanni, che in quel tempo di poco aveva passato il sesto lustro; ned è a farsi meraviglia che il più difficile meccanismo dello scarpello fosse così avanzato, poichè la storia delle arti con troppa evidenza ha dimostrato quasi sempre, che le insigni opere di scultura precedono le insigni pitture. Gli ornamenti sono un po' troppo minuti, e l' occhio vi bramerebbe più riposo e intervalli; alcune modanature non sono di bella forma, e rimangono ottusi i profili del basamento, ma le proporzioni generali sono svelte, eleganti, e vi si vede chiaramente il miglior gusto delle arti rinascenti.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTA

(1) L' altro Altarino, simile a questo, è dedicato all' apostolo Paolo, ed è collocato dalla parte opposta, accompagnando così nella crociera l'ornamento del magnifico tempio.

AUTEL DE SAINT JACQUES

DANS

LA CROIX DE LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT-MARC

PLANCHE 11.

L'époque vénitienne, pendant la quelle Cristophe Moro fut doge, élu en 1462, et qui ne survécut qu' environ huit ans à sa nomination, est précisément celle à la quelle appartiennent les deux Monuments dont nous allons parler (1). En effet, cela résulte clairement des deux inscriptions placées sur les deux petits Autels, qui sont dans la croix de la Basilique de Saint-Marc, et qui non seulement furent décidés et élevés de 1462 à 1471, mais furent achevés pendant cette période; de façon qu'il est même vraisemblable qu'on y ait mis la main plutôt avant qu' après cette époque. En général, on voit que les inscriptions sont placées par ceux qui terminent les travaux; et certes les ornements et les statuettes de ces Autels n'étant pas des œuvres juvéniles, mais celles d'un artiste expert et diligent, on doit conjecturer qu' il peuvent avoir été exécutés pendant la meilleure période de la vie de l' architecte et sculpteur, qui semble appartenir à la première moitié du XV siècle. De cette considération découle la conséquence que les arts avaient déja marché vers la perfection et la beauté du style à Venise auparavant qu'ailleurs, ainsi que nous avons pu le démontrer dans cet ouvrage, au moyen de productions d'un mérite supérieur.

Aucune preuve bien évidente ne peut nous convaincre quant au nom de l' artiste, si ce n'est ce que les mémoires de notre pays nous permettent de déduire sur l' époque de Pierre Lombard, que l'on doit signaler comme le fondateur de la bonne école des nobles ornements et des élégantes architectures à Venise. Le chef d' œuvre de cet architecte et sculpteur est l' église de Notre Dame des Miracles, enrichie, grâce à lui, de tout ce que l'art le plus industrieux et le plus habile peut imaginer et exécuter de precieux, en fait d'arabesques, de feuillages, de bas-reliefs et de statuettes; aussi on ne saurait certainement affirmer que cet ouvrage, par le précieux du travail, ait été jamais surpassé à des époques postérieures. Mais l'église des Miracles fut commencée après l'année 1480, de façon que plus de vingt ans s'étaient écoulés depuis que ces petits Autels existaient dans la Basilique de S.t-Marc. Il est à croire que pour que Pierre Lombard ait pu être employé à la construction du grandiose édifice que venons de rappeler, il avait dû donner antérieurement des preuves lumineuses des œuvres de son génie. Nous ne saurions pas non plus indiquer avec une plus grande précision une époque plus exacte que celle de Cristophe Moro, la quelle précisément précède les meilleurs ouvrages exécutés postérieurement. Il faut aussi remarquer cette différence, qui est surtout remarquable lorsque les arts s'acheminent vers leur amélioration: car les petits Autels sont d' un style tout-à-fait conforme à celui de l' église des Miracles: on y trouve toutefois un peu plus de sécheresse et moins de cette extrême facilité de ciseau qu' on reconnait dans ses travaux subséquents. Pierre Lombard devait s' être déja fait un grand renom, puisque Bernard Bembo (père du célèbre Cardinal), destiné au gouvernement de Ravenne, que la République avait conquise dès 1440, se servit, en 1481, de cet architecte et sculpteur pour honorer la mémoire de Dante avec un monument sépulchral. Nous voyons ainsi, par ses travaux précédents, justifié le choix qu'on fit de lui pour réaliser le dessin de plus grandes œuvres postérieures.

Si on veut chercher quelque ressemblance entre ces productions et celles des autres arts pendant ce siècle, il sera facile de reconnaître, dans les statues placées sur ces petits Autels, la manière que les Bellini employaient, Jean surtout (lequel à ce moment avait à peine dépassé son cinquième lustre). Il ne faut pas non plus s'étonner de ce que le plus difficile mécanisme du ciseau fût aussi avancé; car l' histoire des arts a fait toujours voir assez clairement que les plus parfaits ouvrages de sculpture ont devancé les plus brillants tableaux. Les ornements y sont trop menus et l' œil y désire plus des tranquillité e de pauses. Quelques moulures ne sont pas belles, et les profils de la base sont émoussés; mais les proportions générales sont sveltes, élégantes. et on y voit clairement le goût plus parfait de l'art de la renaissance.

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) L'autre petit Autel, pareil à celui-ci, est dedié à l' apôtre saint Paul. Il est placé du côté opposé, faisant ainsi pendant au premier, pour la décoration de la croix du magnifique temple

---

Uno degli Altari nella crociera della R. Basilica di S. Mar. | L'Un des Autels dans la croix de la Basilique R. de S. Mar

ALTARE DELLA MADONNA

DETTA *DEI MASCOLI*

NELLA REGIA BASILICA DI SAN MARCO

TAVOLA 12.

Poichè abbiamo dato alcuni Monumenti dell'insigne Basilica appartenenti a diverse epoche e stili, presentiamo anche questo Altarino molto gentile, il quale fu verisimilmente costrutto avanti l'età in cui le iscrizioni ci conservano memoria che venisse edificata questa cappella. A vero dire, si crederebbe che qui fossero stati impiegati li marmi di un più antico altare, giacchè non alla metà del XV secolo, ma alla metà del XIV potrebbero più propriamente appartenere le gugliette, le colonne spirali e i fogliami tutti che le adornano, sempre però con simmetrìa elegante; ed egualmente si dica dei profili e modanature di tutta questa trabeazione.

Leggesi al di sopra in una lapide la seguente iscrizione:

MCCCCXXX. DVCANTE INCLYTO DOMINO FRANCISCO FOSCARO PROCVRATORIBVS VERO S. MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO, BARTOLOMAEO DONATO, HAEC CAPPELLA CONDITA FVIT.

Si disse dal Sansovino che nel 1484 Michele Giambono scolpì le tre statue che veggonsi su questo Altare (1), senza però recarci alcun argomento che ci assicuri esser egli allora abbastanza noto ed insigne per opera di scarpello, quantunque siano queste bellissime; e soltanto abbiamo argomento per attribuirgli perizia bastevole nel disegno, esaminando le sue opere di pennello che conserviamo nelle gallerie dell' Accademia. Più particolarmente gli si deve attribuire eccellenza nel lavorar di musaico, e fede ne sia il lavoro finito e diligentissimo che riveste questa stessa cappella, nel quale pose il suo nome.

Ma la cosa che più d'ogni altra convincerà il lettore che questo Altarino non appartiene all' epoca indicata, sarà il confrontarlo coll'altro elegantissimo che in quest'opera produciamo ed illustriamo, e ch' è collocato nella crociera della Basilica, e scolpito nel 1460 circa, sotto il dogado del Moro. Questo è stato eseguito un secolo dopo quello della cappella della Madonna dei Mascoli, e chi volesse giudicarli contemporanei potrà facilmente disingannarsi confrontandoli.

Noi abbiamo anche altrove indicato che le statue, e singolarmente quella della Madonna, partono da uno stile affatto conforme a quello della Scuola di Pisa, e ne abbiamo prodotto i più evidenti confronti. Era già stato a Padova e a Venezia nel XIII secolo a lavorare di opere di architettura, e probabilmente anche di scultura, il padre delle risorgenti arti, Nicola Pisano; si erano diffusi qui, ammaestrati nelle sue scuole, gli allievi de' suoi più antichi e primi discepoli, il Lanfrani, e Pietro e Paolo dalle Masegne, egregi scultori veneziani; dunque non era più meraviglia che alcuno seguisse ancor quelle tracce, quand' anche eglino non avessero lavorate le dette statue. Per quanta ispezione da noi siasi fatta su questi marmi, non ci venne fatto di trovarvi il caratteristico esclusivo stile de' Veneziani d'allora, ch'erano mastro Buono, i Leopardi, i primi Lombardi, i Bregni, Guglielmo Bergamasco e gli altri, di cui abbiamo già parlato in più luoghi; ma vi si riconosce evidentemente un lavoro che parte da un tipo molto più antico, e precisamente di origine pisana; e convien dire che se anche il Giambono avesse operato collo scarpello, avrebbe preso di mira l'operato dagli allievi della scuola di Pisa (2). Sarebbe ulteriore riflesso da farsi la più graziosa forma e venustà propria di tempi migliori nei due Angioletti coll' incensiere che stanno in mezzo rilievo sul dossale, che furono scolpiti da mano ben diversa da quella dell'autor delle statue. Non sono questi inferiori a quelli che Nicolò dall'Arca e Michel Angelo Buonarroti scolpirono per l' altare di s. Domenico in Bologna di fianco al sarcofago del Santo.

Le notizie relative a questa Confraternita dei Mascoli o *Scuola* (come si sogliono chiamar queste unioni in Venezia) sono riepilogate in un volumetto che fecero compilare il guardiano e i confratelli della medesima. Queste estendonsi a far conoscere l'antichità della pia unione, e come i devoti prestassero un culto celebrato da remoti secoli a certa immagine di basso rilievo che stava nella sotto-confessione di s. Marco, tolta di là poi per gli allagamenti di quel sotterraneo, e trasferita nell' atrio del Tesoro. Questa immagine dicevasi la *Madonna dei Mascoli*, ed è la vera titolare della Confraternita, mentre la presente, che adorna l'Altarino da noi indicato, è stata collocata posteriormente, in sostituzione del marmo miracoloso, o veramente trovavasi su quell'Altarino anche prima che venisse la cappella surrogata ai devoti in mancanza della sotto-confessione (3). Già ognuno comprende che questa parola *Mascoli* non ad altro può alludere che a *Maschi*, sia che l' instituzione comprendesse li maschi semplicemente, sia anche, come da taluno ragionevolmente si crede, che venisse invocata la Vergine in quel luogo suo primitivo da chi specialmente era bramoso di prole mascolina; il qual desiderio da varie e molte circostanze di guerre, di peste e di altri bisogni dello Stato e delle famiglie, può essersi allora sentito con maggior ansietà di quella che suole formarsi ordinariamente.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) Noi siamo d' opinione che il Sansovino prenda errore nel citare come opere del Giambono le tre statue di marmo descritte, ed abbia confuso l'autor dei musaici, veramente maravigliosi, che è appunto il Giambono, coll' ignoto autor delle statue. In ogni modo il Sansovino mancò, omettendo d' indicare codesti musaici i migliori di quel secolo, e forse lavorati con più belle avvertenze e metodo di tutti gli altri dell' intero tempio. F. ZANOTTO.

(2) Non sembra avere il Cicognara instituito scrupoloso confronto fra l'opere di questo altare, e quelle compiute dai veneti artisti fioriti in quel tornio. L'Altare di cui si ragiona tiene anzi molto del fare di Bartolommeo Bono, il quale, ducando il Moro, compieva l'arco di fronte alla scalea de' Giganti, ed operava la porta della Carta. Riflette quindi giustamente il Selvatico, ne' suoi *Studii architettonici*, che nella linea architettonica dei cuspidi che sovrastano le nicchie dell Altare in parola, si ravvisa quel contrasto medesimo di curve e rette ch' è nella porta accennata, ed avervi la maniera stessa d'intagliare e disporre le foglie. Le nicchie sono ad arco rotondo, e nella lor mezza cupola portano quel guscio di conchiglia che già accenna l' introdursi dell'architettura latina nell' archiacuta. Le statue poi si ravvicinano alle già note di Bartolommeo Bono, sembrando però più foggiate secondo l'ideale de' trecentisti, ed anche più eleganti nelle proporzioni generali. Quindi ragionevolmente sospetta il Selvatico che possano essere di Giovanni Bono, il padre di Bartolommeo. E quantunque non osa egli affermarlo, tiene, e con ragione, aver qui il Cicognara sbagliato reputando la Madonna e le statue laterali opere dei Pisani, giacchè basta osservarle dappresso per avvedersi come quelle estremità, quelle pieghe, quel tocco, svelino un'arte che già senti l' influenza dello studio accurato del vero, qual è quella appunto del secolo quintodecimo. F. ZANOTTO.

(3) Il marmo miracoloso non fu mai su questo Altare. Allorquando venne tolto dalla sotto-confessione, per decreto del Senato, si trasferì nell'atrio del Tesoro, ove tuttora si vede, e ciò si ricava appunto dalle notizie di quella Confraternita; opuscolo citato più sopra dallo stesso Cicognara.
F. ZANOTTO.

AUTEL DE LA VIERGE

DIT *DEI MASCOLI*

DANS LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT-MARC

PLANCHE 12.

Puisque nous avons fait connaître quelques monuments de l'insigne Basilique, appartenant à diverses époques et à différents styles, nous présentons aussi au public ce petit Autel si gracieux. Il a été vraisemblablement construit avant l' époque, où cette chapelle aurait été construite, d' après les souvenirs que nous en conservent les inscriptions. A' dire vrai, on pourrait croire qu'on a employé ici les marbres d' un plus ancien autel; car, ce n' est pas à la moitié du XV siècle, mais à la moitié du XIV, que pourraient plutôt appartenir ces petites aiguilles, ces colonnes en spirale, et tous ces feuillages qui les ornent, toujours avec une élégante symétrie. On peut en dire autant des profils et des moulures de toute la travée de cet autel.

On a gravé sur une pierre l' inscription ci-après.

MCCCCXXX. DVCANTE INCLYTO DOMINO FRANCISCO FOSCARO PROCVRATORIBVS VERO S. MARCI DOMINIS LEONARDO MOCENIGO, BARTOLOMAEO DONATO, HAEC CAPPELLA CONDITA FVIT.

Sansovino nous dit que les trois statues qu' on voit sur cet Autel des *Mascoli* (1) furent sculptées par Michel Giambono en 1484; mais il ne nous apporte aucune preuve pour nous assurer que cet artiste fut alors suffisamment connu et insigne par des œuvres de sculpture, bien que celles-ci soient très-belles. Nous avons seulement lieu de le regarder comme assez habile dans le dessin, en examinant les peintures que nous conservons de lui dans les galeries de l'Académie. On doit lui attribuer un mérite plus particulier dans la mosaïque, ainsi qu'en fait foi le travail si fini et si soigné, qui couvre cette chapelle et où il a mis son nom.

Pour convaincre d' avantage nos lecteurs que ce petit Autel des *Mascoli* n'appartient pas à l'époque qu' on veut lui assigner, nous avons reproduit et illustré dans cet ouvrage l'autre autel très-élégant placé dans l' endroit qui dessine la forme de croix donnée au temple, et qui fut sculpté en 1460, Moro étant doge. De la comparaison de ces deux Monuments on verra que ce dernier a été construit un siècle plus tard que l' autre, dit des *Mascoli*.

Nous avons déjà indiqué dans d' autres ouvrages que le statues et particulièrement celle de la Vierge, sont le produit d'un style tout-à-fait conforme à celui de l' École de Pise, et nous en avons montré la comparaison la plus évidente. Nicolas Pisano, le père des arts renaissants, avait déjà été à Padoue et à Venise au XIII siècle, et y avait exécuté des travaux d' architecture, probablement aussi de sculpture; les élèves de ses plus anciens et principaux élèves, Lanfrani, Pierre et Paul *dalle Masegne*, sculpteurs vénetiens fort habiles, qui avaient appris à cette école, s'etaient déjà répandus à Venise. Il ne serait donc pas étonnant, que quelqu' autre artiste ait suivi leurs traces, si toutefois eux mêmes n' avaient pas travaillé aux statues dont il s'agit. Nous avons fait des recherches, nous avons examiné attentivement ces marbres, mais nous n'y trouvons pas le style exclusif des artistes vénitiens du temps, tels que maître Buono, les Leopardi, les premiers Lombardi, les Bregni, Guillaume Bergamasco, et d'autres, dont nous avons déjà fait mention en plusieurs endroits; nous avons reconnu, au contraire, le type d'un travail plus ancien, d'origine pisane, et il faut avouer que là où Michel Giambono lui même aurait pris le ciseau, il ne pouvait que suivre les traces de l' école de Pise (2). La beauté et les formes d' un temps meilleur se révèlent sans doute dans les deux petits Anges, qui, l'encensoir en main, sont placés en demi-relief sur le devant de l' autel; ceux-ci furent sculptés d'une main tout autre que celle qui travailla aux statues. Les petits Anges ne sont pas inférieurs à ceux que Nicolas dall'Arca, et Michel Ange Buonarroti sculptèrent pour l' autel de saint Dominique à Bologne à côté du sarcophage du Saint.

Les notices relatives à la Confrérie des *Mascoli* ou *École* (come on appelle à Venise ces associations) se trouvent enrégistrées dans un petit volume, que firent rediger le gardien et les frères de la pieuse association: ces notices prouvent que depuis des temps reculés, ils avaient voué un culte particulier à l'image en bas-relief qu'on conservait dans la sous-confession de l' église de Saint-Marc, et que par le fait de l'inondation du souterrain, l'image fut trasportée dans le vestibule du Trésor: on appelait l' image *Madonna dei Mascoli*, et c' est de celle-ci et non pas de l'autre, qui plus tard fut placée sur l'Autel, dont l'association prit le titre et se nomma la Confrérie de la *Madonna dei Mascoli* (3). Chacun comprend déjà que cette expression de *Mascoli* ne peut faire allusion qu' à *Maschi* (garçons), soit que l' institution comprît seulement des hommes, soit encore, comme quelques uns l' ont cru non sans raison, que la Vierge était invoquée dans ce lieu, qui lui était primitivement consacré, par les personnes qui désiraient avoir des enfants mâles: ce desir a pu être devenu alors plus vif et plus ardent par suite de nombreuses et de diverses circonstances de guerres, d'épidémies et d'autres besoins de l' État, de ce qu' on n'a ordinairement lieu de l' éprouver et de le former.

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

NOTES

(1) Nous sommes d'avis que Sansovino se trompe en attribuant à Giambono le trois statues en marbre, et qu'il a confondu l' auteur des mosaiques, vraiment merveilleuses, qui est Giambono, avec l'auteur inconnu des statues. De toutes les manières, Sansovino a manqué à son devoir d'historien, en omettant de parler de ces mosaiques, les meilleures de ce siècle, et travaillées peut être avec plus de soin et de méthode que celles du temple tout entier. F. ZANOTTO.

(2) Cicognara ne parait pas avoir établi une scrupuleuse comparaison entre les œuvres de cet autel et celles exécutées par les artistes vénitiens fleurissant dans cette période. L' Autel, dont il s' agit, a même beaucoup du faire de Barthélemy Bono, qui, pendant que Moro était doge, exécutait l' arche de face à l' escalier des Géants, et travaillait à la porte de la *Carta*. Aussi, c'est avec raison que Selvatico, dans ses *Etudes sur l'architecture*, réfléchit que dans la ligne architecturale des pointes qui surmontent les niches de l' Autel, dont nous nous occupons, on reconnait ce même contraste de lignes courbes et de lignes droites, qui existe dans la dite porte, et qu'il y a la même manière de sculpter et de disposer les feuillages. Les niches sont d' une forme ronde, et dans leur demi-coupole, elles ont cette enveloppe de coquilles, qui indique déjà l' introduction de l'architecture latine dans l'arche ogivale. Quant aux statues, elles se rapprochent de celles déjà connues de Barthélemy Bono, mais paraissant plus façonnées, d' après l' idéal du XIV siècle, et même plus élégantes dans les proportions générales. Aussi, Selvatico soupsonne-t-il raisonnablement que ces statues peuvent être l' œuvre de Jean Bono, père de Barthélemy. Bien qu'il n' ose pas l' affirmer, il croit à bon droit que Cicognara s' est trompé ici, en supposant que la Vierge et les statues latérales sont l' œuvre des *Pisans*. Il suffit, en effet de les observer de près, pour s' apercevoir que ces extrémités, ces plis, cette touche, revèlent un art, qui a déjà ressenti l' influence de l' étude soigneuse du vrai, comme l' a été précisément l'art au XV siècle. F. ZANOTTO.

(3) Le marbre miraculeux ne fut jamais placé sur cet Autel: quand il fut ôté de la sous-confession, un décret du Senat le fit transférer dans le vestibule du Trésor, où il est aujourd'hui. (Voir les Notices de la Confrérie des *Mascoli*, opuscule cité par Cicognara lui-même.) F. ZANOTTO.

Altare che vedesi nella Basilica di S. Marco
nella Cappella detta dei Mascoli

Autel qui se trouve dans l'Église de S. Marc
à la Chapelle dite des Mascoli

ALTARE DI BRONZI E MARMI

DETTO COMUNEMENTE

LA MADONNA DELLA SCARPA

NELLA

REGIA BASILICA DI SAN MARCO

TAVOLA 13.

Allora quando motivi di religione, di riconoscenza e di onor patrio si riunirono insieme a incremento e a decoro dei monumenti pubblici, è indubitato che si vider questi costrutti con grandiosa magnificenza. Fede ne fa ciò che tra il fine del secolo XV e il principio del XVI fu scolpito e modellato in marmi e in bronzi della cappella Zeno nell' atrio della Basilica di san Marco, vicino a quella del Battistero.

Noi non parleremo del magnifico sarcofago ove sta nella parte superiore sdraiata la figura del Cardinale di quella cospicua famiglia, a cui la pubblica gratitudine eresse lo splendidissimo monumento per le munificenze grandiose e per l'uso nobilissimo della privata fortuna da lui fatto in vantaggio della Repubblica, della Basilica, e di altri pubblici religiosi stabilimenti. — Questo sarcofago, ornato all'intorno dalle simboliche figure delle Virtù principali che spiccarono nell' animo dell'insigne Prelato, appartiene più esclusivamente alla scultura che all' architettura; nè qui è luogo di esaminarlo partitamente. Nostro scopo è bensì di dare con diligenza disegnato, in una Tavola, il prospetto e la pianta dell' Altare che nella citata cappella sta in faccia al monumento sepolcrale, e che crediamo meritar possa di comparire fra i Monumenti veneziani più distinti in genere di architettura e di ornato.

L' esecuzione di quest' opera non ebbe effetto al momento in cui fu commessa, per alcune circostanze estesamente riportate dal Temanza nelle sue *Vite*. Ne vennero in prima incaricati Antonio Lombardo, scultore e architetto, unitamente ad Alessandro Leopardo, scultore e fonditore insigne; indi, a causa d'insorti dissapori, ritiratosi dall'opera il secondo, vi subentrarono quel Zuane Alberghetti, autore dell' ornato sovrapposto ad una delle cisterne nel cortile del Palazzo Ducale, e certo Pier Zuane dalle Campane; ma non proseguendo il lavoro senza disgusti, fu d'uopo che Pietro Lombardo, il vecchio, ne assumesse la direzione. Strano è, ma però vero, che dal conflitto di contrarii pareri spiccò un tutto magnifico ed elegantissimo. Portiamo per altro opinione, che quel Pier Zuane Campanato, o dalle Campane, non sia che il fonditore materiale de'bronzi, mentre non è nuovo che i nomi di questi utili meccanici, che non di rado s'incontrano nei monumenti, abbiano usurpata la gloria dovuta, a più giusto diritto, ai modellatori.

La maggior parte dell' Altare è opera di fusione, e i soli piedestalli delle colonne, e l'architrave sono di marmo. Le proporzioni del tutto sono elegantissime, ed in ispecie tutt' i profili delle cornici sono di belle e gentili forme; ma non può facilmente superarsi quella specie di avversione che cagiona la molta larghezza dell' intercolunnio, e la lunghezza dell'architrave. Era quasi impossibile vincere questo ostacolo, tenendo le mense degli altari di quella lunga proporzione voluta dagli augusti esercizii del sacro culto, a meno che non si fossero erette colonne laterali di un diametro esorbitante, onde collocarvi in un intercolunnio di giusta proporzione la mensa. Tutti gli architetti conobbero questo scoglio, e preferirono piuttosto di arbitrare in favore delle proporzioni generali dell' altare e del tempio, tenendo gli architravi, le cornici ed i fregi di una più vantaggiosa dimensione; di modo che può dirsi, che questo soggetto architettonico ha per sè stesso alcune proporzioni di convenzione.

Ciò avvertito, non dispiacerà l'eleganza di questo Altare di ordine composito ricchissimo, ove la profusione degl'intagli e degli ornamenti non nuoce in modo alcuno all' effetto generale (1). Quella specie di piedestalli di marmo, che, a guisa di piccole are, sorreggono le colonne di bronzo, fu adottata in questo secolo con fino accorgimento ed ottimo successo in altri luoghi di Venezia, e singolarmente nella cappella Cornaro a' ss. Apostoli, ove si ravvisano appunto sotto le colonne, piedestalli di simil gusto rotondi, ornati e scolpiti per aggiugnere leggiadria ed eleganza all'interno edificio.

I fogliami, che con vago intreccio vanno a rivestire le colonne, sono sì bene distribuiti che non interrompono punto la continuazione delle linee, nè occultano alcuna parte dell'edificio. Gli arabeschi, i fregi e i meandri sono così delicati e gentili che danno il migliore risalto agli oggetti principali; e le statue sono di bella e graziosa proporzione in dolcissimo atteggiamento e non meno del restante dell'opera onorano gli artisti di quell'età.

Fu interamente compiuto questo Monumento nel 1515, e chi volesse indagare i motivi pei quali la Madonna, che siede nel mezzo dell'Altare, dicesi *della Scarpa*, e non fosse pago di dedurli dal vedersi questa immagine non coi sandali antichi e propri dell' età in cui visse la Madre di Dio, ma realmente colle scarpe, potrà ripescarli in quella specie di tradizioni straniere alle arti, che non è oggetto dei nostri studii di andar qui rintracciando.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTA

(1) Così giudicava il Cicognara, molte volte veneratore geloso delle opere de' sommi; ma ben riflette il Selvatico, che se il fusto della colonna fosse stato men ricco di fogliami, avrebbe dato più riposo all'occhio, il quale senza importune distrazioni avrebbe potuto posarsi sulle tre statue della Vergine, di s. Pietro e del Battista, collocate sull' altare. Intorno alle quali però reca il Selvatico stesso opinione troppo severa, quantunque non al tutto spoglia di qualche ragione.

F. ZANOTTO.

AUTEL EN BRONZE ET EN MARBRE

DIT VULGAIREMENT

DE *LA MADONNA DELLA SCARPA* (DU SOULIER)

DANS

LA BASILIQUE ROYALE DE SAINT-MARC

PLANCHE 13.

Quand la religion, la reconnaissance et l'amour de la patrie se donnent la main pour élever des monuments publics, à coup sûr ces monuments seront construits avec la plus grandiose magnificence. Nous en avons la preuve dans la richesse des marbres et des bronzes qui décorent la chapelle Zeno, élevée dans le vestibule de l' église de Saint-Marc près du Baptistère et dédiée à la mémoire du Cardinal de ce nom, vers la fin du XIV siècle et le commencement du XV siècle.

Nous parlerons à peine du magnifique sarcophage, où l' on voit la noble figure du Cardinal couchée tout de son long. Ce monument est le tribut de la gratitude publique qui voulut honorer et perpétuer le souvenir du Prélat et du grand citoyen si estimé et regretté pour ses vertus et ses liberalités envers la République, le temple de Saint-Marc, et envers d' autres établissements civils, ou religieux.

Ce sarcophage, orné de figures représentant les qualités du défunt, appartient plus à la sculpture qu' à l' architecture, et nous ne voulons pas l'examiner ici en détail. Notre but est celui de donner dans une Planche le dessin soigné de perspective de la chapelle, ainsi que le plan de l'Autel, placé vis-à-vis du sarcophage, et que nous croyons digne de figurer parmi les Monuments les plus apréciés de Venise en fait d' architecture et d' ornementation.

L' exécution de ce monument fut retardée à cause d'un désaccord survenu entre les artistes qui y travaillaient. Témanza, dans son ouvrage des *Biographies*, nous raconte l' événement avec prolixité; nous dirons seulement qu' Antoine Lombardo sculpteur-architecte, et Alexandre Léopardo, sculpteur-fondeur, furent d'abord chargés de l' ouvrage, mais n' étant pas du même avis, on leur substitua un certain Pierre Jean *dalle Campane*, et Jean Alberghetti, celui-là même qui travailla à l' ornement de dessus d'une citerne du Palais Ducal; mais les travaux n'avançaient pas non plus, la discorde continuait à regner entre les artistes, et il fallut que Pierre Lombardo, l' ancien, assumât la direction de l' ouvrage. Il est étrange cependant, que d' une lutte d' opinion et d'avis, il soit sorti un travail d' ensemble aussi aprécié pour l' élégance et la magnificence.

Nous sommes d' avis pourtant, que ce Jean *dalle Campane* n'était que le maître-fondeur des bronzes, et si on lit son nom sur les monuments, on doit l' attribuer à l' usage qu' avaient adopté ces ouvriers, utiles sans doute, mais qui usurpaient ainsi la gloire des auteurs des modèles.

La plus grande partie de l' Autel est un ouvrage de jet; il n'y a que les stylobates des colonnes et l' architrave qui soient en marbre. Toutes les proportions sont très-élégantes, et particulièrement les profils des corniches offrent de très-belles et de très-élégantes formes: mais on ne peut pas surmonter une certaine répulsion que provoque la grande largeur de l' entre-colonnement et la longueur de l'architrave. C'était, il est vrai, presque impossible de vaincre cet obstacle, en tenant les tables des autels dans les dimensions exigées par le sacrifice, à moins d' élever des colonnes latérales d' un diamètre exorbitant, pour placer une table au milieu d'un entre-colonnement proportionné. Tous les architectes reconnurent l'écueil, et préférèrent rester en harmonie avec les proportions générales de l'autel et du temple, en donnant aux corniches, aux architraves et aux ornements des dimensions plus avantageuses, de sorte qu' on peut dire que ce travail d' architecture a des proportions de convention.

Ayant fait remarquer ce défaut, nons dirons que l' Autel, d' une grande élégance, est d' ordre composite fort riche, dont la profusion des ciselures et des ornements n'amoindrit pas l'effet général (1).

Cette espèce de piédestaux en marbre, qui semblent des petit autels, et servent de bases aux colonnes en bronze, furent adoptés dans ce siècle dans plusieurs provinces italiennes, et plus particulièrement à Venise, où la chapelle Cornaro dans le temple des Apôtres en a des fort beaux de ce genre, lesquels, de forme arrondie, ornés et sculptés, ajoutent à l'élégance de l'intérieur de l'édifice.

Les feuillages qui s' entrelacent et revêtissent les colonnes sont si bien distribués, qu' ils n' interrompent nullement la continuation des lignes et ne cachent pas la moindre partie du monument. Les arabesques, les ornements, les méandres sont si délicats, si gracieux, qu'ils donnent le plus grand relief aux objets principaux. Les statues ont une beauté intrinsèque, soit dans les proportions, soit dans la pose et les gestes. Enfin l'ensemble de l'ouvrage honore les artistes de ce temps.

Ce Monument fut achevé en 1515, et nous croyons aussi avoir achevé notre tâche ; car parler de la Vierge qu'on voit assise au milieu de l' autel, assigner une raison sur sa dénomination de *Madonna della Scarpa* (du soulier) ce serait sortir du domaine de l'art pour se lancer dans celui des traditions obscures et tout-à-fait étrangères à nos études.

LÉOPOLDE CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) C' est ainsi que jugeait Cicognara, qui très-souvent professait une grande vénération pour les œuvres des grands maîtres. Mais Selvatico fait observer avec raison que, si le fût de la colonne avait été moins riche en feuillages, il aurait reposé davantage les yeux, qui, sans d'importunes distractions, auraient pu s'arrêter sur les statues de la Vierge, de S.t Pierre et de S.t Jean-Baptiste, placées sur l' autel. Quant à ces statues, Selvatico lui-même émet une opinion trop sévère, bien qu' elle ne soit pas tout-à-fait dépourvue de raison F ZANOTTO.

SANTUARIO DELLE RELIQUIE

NELLA CHIESA DI SAN MARCO

Oltre alle preziosità d'arte per noi innanzi descritte e che si trovano nel Tesoro di s. Marco, ve ne hanno altre non meno insigni di quelle, tanto pel lavoro e per la materia di cui si compongono, quanto per le memorie religiose, le quali domandano la nostra venerazione.

In un altro luogo pertanto, collocato alla sinistra di chi entra nel Tesoro medesimo, sono disposte, parte sull' altare che giace di fronte, e parte in alcune nicchie aperte nelle pareti, le molte reliquie, che qui verremo a descrivere.

Due inscrizioni appaiono tosto, una scolpita dalla parte destra dell'altare citato, ed è la seguente

PRETIOSISSIMO CHRISTI SANGVINE, VERO SANCTISSIMAE CRVCIS LIGNO, PVRISSIMO VIRGINIS LACTE, AC PLERISQVE ALIIS SANCTORVM RELIQVIIS AN. DOM MDCXVII DIE XVII APRILIS JOANNE CORNELIO CAPSERIO MIRABILITER ADINVENTIS, ILLISQVE CAETERIS HVJVS ECCLESIAE RELIQVIIS DIVERSIS CVNCTISQVE IN HOC SANCTVARIO REPOSITIS

E dalla parte sinistra quest'altra:

BARBONVS MAVROCENVS, IDEM JOANNES CORNELIVS, ANTONIVS LANDO PROCVRATORES, DVCANTE INCLYTO SERENISS. D D. JOANNE BEMBO EODEMMET ANNO, DIE VERO XX SEPTEMBRIS MONVMENTVM HOC ERIGI MANDAVERVNT

Prima d'ogni altra reliquia, è da annoverarsi quella del Sangue prezioso del Redentore uscito dal di lui costato e raccolto appiè della croce È riposto entro un'ampolla di figura rotonda, lunga un pollice, legata in un vasello d'oro, nel quale sugli orli superiori ed inferiori leggonsi le seguenti greche parole

Αἵματος ζωηφορη τερπνόν δοχεῖον
Ἐξακηρατου λόγυ πλευρας ῥυεντος

che suonano nella lingua del Lazio·

Vivifici Sanguinis hilare receptaculum
Ex immaculati Verbi latere effluxi.

Il coperchio dell'ampolla è d'oro, fregiato di ricco smalto, nella cui parte esterna, con molto artifizio di greca industria, in un grosso e prezioso diaspro, è scolpito un Crocifisso in basso rilievo, e ne' quattro angoli si legge in caratteri greci:

Ις Χς ὁ βασιλεύς τῆς δόξης
Jesus Christus rex gloriae.

D' intorno poi al cerchio dello stesso coperchio si leggono le seguenti parole incavate nell' oro e riempiute di smalto

Ἔχεις με Χν αἷμα σαρκός μου φεριον
Habes me Christum gestans Sanguinem carnis meae.

Questa sacra reliquia è collocata nel tabernacolo sopra l'altare. — Monsignor Tiepolo dice, essere una fra le tre reliquie che prodigiosamente salvaronsi dall'incendio accaduto in questo santuario nel 1230, pel quale si distrussero, insieme con le loro custodie, tutte le altre

Alquanti pezzi di terra inzuppata di Sangue del Salvatore medesimo, stanno custoditi entro un reliquiario rotondo. Lavoro bisantino.

Un'ampolla del Sangue miracoloso, posto in un reliquiario d' oro, e conservato entro una custodia grande d'argento dorato, rappresentante il modello della chiesa di santa Sofia di Costantinopoli. — Lavoro eseguito pure a Bisanzio, ed è opera di cesello. — Questo Sangue uscì da un Crocifisso nella città di Berito, posta ne'confini di Tiro e Sidone, nell'anno 520, allora quando alcuni Giudei di quel luogo lo bestemmiarono e derisero nella maniera medesima usata col Salvatore, conficcandolo con chiodi e trapassandogli il fianco con un pugnale. — A misfatto sì orrendo, sgorgò questo miracoloso Sangue in tanta copia; e coloro, confusi e sbalorditi, ma non ancora compunti, lo raccolsero entro un vase per esperimentarlo se giovevole, o no, fosse in alcuna infermità, e a seconda de'miracoli che inteso aveano operati da Gesù Cristo. — Portatolo nella sinagoga, introdussero molti infermi della loro nazione, e, medicatili, furono all'istante sanati. Si ravvidero allora del fallo, e chiedendo perdono del loro delitto, convertironsi alla Fede, venendo ricevuti e battezzati da quel vescovo, il quale tramutò quella sinagoga in tempio. - Esso prelato distribuì questo Sangue in alcune ampolle di vetro e ne mandò in varii luoghi. — Quello che qui veneriamo, tiensi essere il medesimo spedito alla chiesa imperiale di Costantinopoli. — Sant' Atanasio, che visse in quel torno, scrisse un sermone sopra questo Sangue, che venne anche letto nell' anno 782 nel consiglio secondo Niceno, e servì di validissima prova contro agl' impugnatori delle immagini sante

Il canonico Stringa, avendo cognizione del prodigio seguito l'anno 1230, quando arse, cioè, tutto il Tesoro, nè avendo lume della Reliquia di cui parliamo, trovata solamente con molte altre nel 1617, conchiuse falsamente, e sul fondamento della Cronaca Dandolo: che questa sia una delle tre che preservossi dall'incendio. Le parole della Cronaca sono le seguenti: « Devoti « etiam Principes Sanctorum occultas reliquias tandem invenerunt, quarum Dux obtinuit mirifice Crucem auro inclusam, quam post inventionem matris Constantinus secum in bellis « detulerat, et ampullam Sanguinis miraculosi Jesu Christi, et brachium sancti Georgii martyris, « quas Dux mittens Venetiis, etc »

Monsignor Giovanni Tiepolo, al cui tempo avvenne la scoperta dell'ampolla del Sangue prezioso, con quelle tante altre reliquie che nella sua Memoria registrò, direttamente si oppone all'opinione dello Stringa, e dottamente asserisce essere quella che allora si scoprì, e non questa di Berito. Dice che l' imperatrice sant' Elena l'aveva avuta nella città di Gerusalemme, e che i nostri, avendola ottenuta, la nascosero, conforme fecero del Corpo di s. Marco, di quello di sant'Isidoro e di tante altre reliquie. Prova, che il doge Dandolo dicendo· *Ampullam Sanguinis miraculosi Jesu Christi*, intendeva parlar del Sangue prezioso; perchè se avesse voluto parlare del miracoloso avrebbe detto: *Ampullam Sanguinis ex Crucifixo aliquo miraculose effluxi, etc.*

Quindi conviene mettere in chiaro una difficoltà, la quale può indurre alcuno in errore. Il fuoco incenerì tutte le reliquie, fuorchè quella del Sangue di Gesù Cristo, della santissima Croce e del Teschio di s. Giovanni Battista, e fece colare tutti i metalli e le cose preziose· come dunque rammemorare tante reliquie, gemme, ec. che si ebbero di ragione della chiesa e palazzo imperiale di Costantinopoli, quando l'acquisto di quella città seguì ventisett' anni innanzi? Dovrebbe essere stato tutto incenerito. Si risponde per quello che pertiene alle gemme ed alle altre preziosità, supposto anche che quelle che ora vediamo siano le medesime che allora si ottennero, non ricavarsi da veruna memoria in qual luogo si conservassero, e la inscrizione posta subito dentro all' andito non significa che anticamente là dentro fossero collocate.

Per quello appartiene a'metalli, possono essere state le argenterie e i bronzi per uso della chiesa, e le legature delle antiche cose sante. Quanto alle reliquie, non apparisce che nè pur queste si acquistassero tutte nell'anno 1202, ma nel proseguimento, e in varie circostanze di tempi, e da varii separati luoghi, non ostante che fossero una volta della chiesa di santa Sofia di Costantinopoli. Nell'incontro di varie vittorie, nell'acquisto di alcune città, dallo zelo di molti nobili che andavano in traccia di procurarsele, dai doni di varii Imperatori e Pontefici, dal trasporto di quelle di Candia, e cose simili, nacque il copiosissimo cumulo del nuovo Tesoro. Oltre di che tutte le Reliquie non si tenevano una volta qui dentro. I due ripostigli collocati sotto i due organi servivano a tale effetto; nè vi ha maraviglia se in quelli si custodissero le più preziose, quando anticamente sotto uno di quei vôlti si adorava il santissimo Sacramento, prima della costruzione del suo altare: al tempo dello Stringa, e molto anco dappoi, nella sagristia superiore eravi una Spina, e la Croce che adorasi il Venerdì santo, la Colonna della flagellazione, il Dito e il Libro degli Evangeli di s. Marco, e molte altre Reliquie. — Più, di quando in quando se ne scoprirono di occultate, come il Chiodo della crocifissione, e la Croce di Patricio Tetrarca nell' anno 1468; e nell' anno 1617 tutte quelle che rapporta mons. Tiepolo nel suo Trattato. Laonde da tali circostanze e variazioni di tempi resta corroborato essersi incenerita qualunque cosa si trovava nel vecchio Tesoro, fuorchè, per prodigio, le tre riferite reliquie.

La immagine da cui scaturì il miracoloso Sangue, che qui si conserva, venne recata verso il duodecimo secolo nel villaggio di Umana presso Ancona, ove tuttora si venera.

Reliquia della santissima Croce, alta un piede e larga per traverso nove oncie circa, con la seguente greca iscrizione, dalla quale viensi a sapere come la imperatrice Irene, vedova di Alessio Comneno, ritiratasi entro un monastero, perchè maltrattata dal suo figliuolo Giovanni, venuta a morte donolla alla chiesa di Costantinopoli, da essa regalata altre volte di parecchie preziosità.

Nella parte superiore:

Καὶ τοῦτο γουῦ σοὶ προσφέρω πανυστάτως
Ηδη προσεγγίσασ' αὐταῖς ᾅδου πυλαις;
Τὸ θεῖον ἀνάθημα τὸ ζωῆς ξυλον
Εν ᾧ τὸ πνεῦμα τὴν ἔχοντι παρέθου
Καὶ τῶν πόνων ἔληξας οὓς ἐκαρτέρεις

Nel braccio destro:

Οἷς τοῖς πόνοις ἔλυσας οὓς κατεκρίθης
Και καρτερεῖν ἔπεισας ἡμᾶς ἐν πόνοις
Ταύτην δίδωμι σοι τελευταίαν δόσιν
Θνήσκουσα καὶ λήγουσα κἀγὼ τῶν πόνων.

Nel sinistro.

Ἡ Βασιλὶς Δούκαινα λάτρις Ειρήνη
Χρυσενδυτις πρὶν ἀλλὰ νυῦ ῥακενδυτις
Ἐν ξυχίνοις νῦν ἡ τὸ πρὶν ἐν βυσσινοις
Τὰ ρακκια στέργουσα πορφυρας πλέον.

Nel piede:

Πορφύριδος κρίνουσα τὴν επωμίδα
Μελεμ θάφη ἔχουσα, ως ὀ-δοκτό σοι
Συ δ' αντιδοίης ληξιν ἐν μακαρίοις
Καὶ χαρμονὴν ἄληκτον ἐν σεσωσμενοις.

SANCTUAIRE DES RELIQUES

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-MARC

Le Trésor de Saint-Marc n' offre pas seulement les objets précieux d' art que nous avons décrits, mais on y conserve aussi des reliques vénérées, et non moins dignes d' être admirées, tant pour la matière que pour l'excellence du travail.

Les reliques d' ailleurs que nous allons décrire sont deposees en partie dans la chambre à gauche du Trésor, et en partie on les voit placées sur l'autel d'en face et dans les niches pratiquées dans les parois.

Nous allons commencer la description. Du côté droit de l'autel, on lit d'abord l' inscription suivante

PRETIOSISSIMO CHRISTI SANGVINE, VERO SANCTISSIMAE CRVCIS LIGNO, PVRISSIMO VIRGINIS LACTE, AC PLERISQVE ALIIS SANCTORVM RELIQVIIS AN. DOM. MDCXVII DIE XVII APRILIS, JOANNE CORNELIO CAPSERIO MIRABILITER ADINVENTIS, ILLISQVE CAETERIS HVJVS ECCLESIAE RELIQVIIS DIVERSIS, CVNCTISQVE IN HOC SANCTVARIO REPOSITIS

Du côté gauche, l'autre ci-après:

BARBONVS MAVROCENVS, IDEM JOANNES CORNELIVS ANTONIVS LANDO PROCVRATORES, DVCANTE INCLYTO SERENISS. D. D. JOANNE BEMBO EODEMMET ANNO, DIE VERO XX. SEPTEMBRIS MONVMENTVM HOC ERIGI MANDAVERVNT.

Il faut, avant de parler de toute autre relique sacrée, décrire celle où l'on garde le Sang précieux du Rédempteur, qui coula de la blessure de sa côte et fut recueilli au pied de la croix Ce Sang est renfermé dans une ampoule ronde, incrustée en un petit vase en or; sur les bords supérieurs et inférieurs on a les paroles grecques ci-après:

Αἵματος ζωηφόρη τερπνὸν δοχεῖον
Ἐξακηράτου λόγυ πλευρᾶς ῥυέντος,

qui traduites en latin disent :

Vivifici Sanguinis hilare receptaculum
Ex immaculati Verbi latere effluxi.

Le couvercle de l'ampoule est en or richement émaillé; sur la partie extérieure on a sculpté sur jaspe un Crucifix en bas-relief, travail grec dont les quatre angles portent des caractères grecs, savoir:

Ις Χς ο βασιλεὺς τῆς δόξης
Jesus Christus rex gloriae

Autour du rond du couvercle on lit les paroles suivantes qui sont gravees sur l'or, et remplies avec de l'email.

Ἔχεις με χν αἷμα σαρκὸς μου φέριον
Habes me Christum gestans Sanguinem carnis meae.

Cette relique sacrée est déposée dans le tabernacle de l' autel. Monseigneur Tiépolo assure que ce fut une des trois reliques, qui par un prodige purent être sauvées de l'incendie du sanctuaire, qui eut lieu en l'an 1230, et qui detruisit toutes les reliques de même que leurs étuis.

Des mottes de terre imbibées du Sang du Sauveur sont renfermées dans un reliquaire de forme ronde et travaillé à Constantinople.

Une autre ampoule de Sang miraculeux est déposée dans un reliquaire en or, qu'un grand étui en argent doré renferme à son tour: cet étui représente en ciselure le modèle de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople: le travail est d'un artiste grec. Une pieuse légende nous dit, que des Juifs de Beyrouth, ville située entre Sydon et Tyr, vers l' an 320 de notre ère, insultèrent et blasphemèrent le Christ; ils percèrent aussi avec des clous et un poignard son image vénérée, attachée à la croix, mais, oh! miracle! le Crucifix saigna abbondamment et les Juifs étonnés, mais pas encore persuadés de la puissance divine, recueillirent le Sang dans un vase, et tâchèrent de s'en servir pour la guérison des infirmes, ainsi que la tradition des miracles du Christ leur en réveillait le souvenir. Le Sang du vase fut donc porté dans la synagogue, et là plusieurs malades furent guéris par le seul contact du vase. Les Juifs alors se repentirent, demandèrent pardon de leurs crimes, se firent baptiser et l'évêque de Beyrouth changea la synagogue en un temple. Ce prélat aussi transvasa le Sang dans plusieurs ampoules en verres qu'il envoya en différentes villes. Celle qu' on vénère à Venise nous vint de l' église impériale de Constantinople. Saint Athanase, qui vivait dans ce temps là, écrivit un sermon sur ce Sang, sermon qui fut lu aussi, en 782, devant le second concile de Nicée pour faire foi contre les Iconoclastes

Le chanoine Stringa, ayant connaissance du prodige de l'an 1230 arrivé dans l'incendie du Trésor, mais ignorant l'existence de cette relique, retrouvée seulement avec d'autres en 1617, conclut faussement que cette relique était l'une des trois qui fut préservée du feu. Le chanoine fonde ses assertions sur les paroles de la Chronique de Dandolo que voici : *Devoti etiam Principes Sanctorum occultas reliquias tandem invenerunt, quorum Dux obtinuit mirifice Crucem auro inclusam, quam post inventionem matris Constantinus secum in bellis detulerat, et ampullam Sanguinis miraculosi Jesu Christi, et brachium sancti Georgii martyris, quas Dux mittens Venetiis, etc.*

Monseigneur Jean Tiépolo qui fut témoin de la découverte de 1617, dit que ce fut l'ampoule du Sang versé par le Christ sur le Calvaire qu'on retrouva, et non pas celle du Crucifix de Beyrouth. Il dit que l' impératrice sainte Hélène l' eut de la ville de Jérusalem, et que les Vénitiens l'ayant obtenue ensuite, la cachèrent, comme ils firent pour celles de saint Marc, de saint Isidore et d'autres reliques. Il démontre enfin que le doge Dandolo en disant: *Ampullam Sanguinis miraculosi Jesu Christi*, entendit parler du Sang de Jesus lui-même; car s'il avait voulu faire allusion au Sang miraculeux du Crucifix de Beyrouth aurait dit: *Ampullam Sanguinis ex Crucifixo aliquo miraculose effluxi*, etc. D'après cela, il faut écarter une difficulté qui pourrait induire en erreur nos lecteurs. Le feu consuma toutes les reliques, excepté celle du Sang de Jésus-Christ, du morceau de la Croix, et de la Tête de saint Jean-Baptiste. Le feu fit fondre également tous les métaux et les choses précieuses; comment donc rappeler tant de reliques, de pierreries etc., qui nous vinrent des dépouilles de l'église et du palais impérial de Constantinople, quand la conquête de cette ville était arrivée vingt-sept ans avant l'incendie? Les flammes avaient donc dû tout consumer Nous repondons, pour ce qui regarde les pierreries et autres objets précieux, même en voulant supposer que ce soient les mêmes conquises à Constantinople, qu'il ne résulte d' aucun mémoire une indication précise sur l' endroit destiné aux reliques et pierreries. En effet, l'inscription placée dans le corridor ne veut pas dire que toutes étaient déposées dans le Trésor.

Pour ce qui regarde les métaux, on avait pu renfermer dans ce Trésor les objets en argent, les bronzes et les vases sacrés pour l'usage de l'Église. Quant aux reliques, il n'est pas démontré d'ailleurs, que toutes avaient été portées à Venise en 1202, et que si elles appartinrent à l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, Venise les eut en différentes circonstances de temps et de lieux. Ce furent les victoires, les conquêtes de plusieurs villes, le zèle de plusieurs nobles, les dons des Empereurs et des Pontifes, et les dépouilles de Candie qui firent amasser tant de richesses et de reliques dans le nouveau Trésor de Venise; mais d'ailleurs toutes les reliques ne se conservaient pas dans la chambre indiquée plus haut, il y en avait dans deux cachettes pratiquées dessous les orgues; et on ne doit pas s'étonner si, là dedans, on gardait les plus précieuses; car, avant la construction de l'autel du saint Sacrement, c'était sous une de ces voûtes qu'on exposait et adorait le saint Sacrement. Du temps du chanoine Stringa, et plus tard encore, dans la Sacristie supérieure, on gardait une Épine et la Croix qu' on adore le vendredi saint, la Colonne de la flagellation, le Doigt et le Livre des Évangiles de saint Marc, et beaucoup d'autres reliques. Il y a plus: de temps à autre on découvrait des reliques cachées, comme le Clou de la crucifixion et la Croix de Patrice Thétrarque en 1468; et, en 1617, toutes les autres reliques énumerées par Monseigneur Jean Tiepolo dans son Traité. D'après toutes ces circonstances, il reste donc prouvé que toutes les reliques conservées dans l'ancien Trésor furent consumées par les flammes, excepté les trois dont nous avons parlé, et les autres que l'on gardait ailleurs.

L' image du Crucifix de Beyrouth qui saigna de ses blessures fut transportée, au XII siècle, dans le village de Umana près d'Ancone, où on la venère même aujourd' hui.

Relique de la sainte Croix, haute d'un pied et large en travers de neuf pouces environ, avec une inscription en grec qui nous apprend les malheurs de l'imperatrice Irène, veuve d'Alexis Comnène; elle s'était retirée dans un couvent pour se soustraire aux mauvais traitements de son fils Jean, elle avait une grande dévotion pour cette Croix et à sa mort elle la donna à l'église de Constantinople, devenue depuis long temps l'objet de ses grandes libéralités

À la partie supérieure:

Καὶ τοῦτο γουῦ σοι προσφερω παιυστατως
Ἤδη προσεγγίσασ' αυταῖς ᾄδου πύλαις
Το θειον ἀνάθημα το ζωῆς ξυλον
Εν ῷ τὸ πνευμα πρ' ἔχοντι παρέθου
Καὶ τῶν πόνων ἔληξας οὓς ἐκαρτέρεις

Sur le bras droit.

Οἷς τοις πόνοις ἔλυσας οὓς κατεκρίθης
Και καρτερεῖν ἔπεισας ἡμᾶς ἐν πόνοις
Ταύτην δίδωμι σοι τελευταίαν δοσιν
Θνήσκουσα καὶ λήγουσα κἀγὼ τῶν πόνων.

Sur le bras gauche:

Η Βασιλὶς Δούκαινα λάτρις Εἰρήνη
Χρυσενδυτις πρὶν ἀλλὰ νυῦ ῥακενδυτις
Ἐν ξυχίνοις νῦν ἡ τὸ πριν ἐν βυσσασινοις
Τὰ ρακκια σέργουσα πορφυρας πλέον.

Sur le pied :

Πορφύριδος κρίνουσα τὴν επωμίδα
Μελεμ θάφη ἔχουσα, ὡς δέδοκτό σοι
Συ δ' αντιδοίης λῆξιν ἐν μακαρίοις
Καὶ χαρμονὴν ἄληκτον ἐν σεσωσμένοις.

Che il Montfaucon così traduce:

Hoc etiam tibi postremum donum offero,
Quae jam ad portas inferi, quam proxime accessi,
Hoc, inquam, tibi divinum donum, lignum scilicet vitae,
In quo spiritum tuum habenti ipsum commendasti,
Et laborum, quos constanter tuleras, finem fecisti.

Quia labores abstulisti quibus damnata fueram,
Ac nobis perseverantiam in poenis suasisti,
Hoc tibi ultimum donum tribuo
Mox moritura, et laborum nactura finem

Imperatrix Irene Ducaena Dei famula,
Quae olim aures ornabar jam vero laceris vestimentis induor.
Olim bysso, iam operta cilicio,
Et tamen hosce pannos pluris, quam purpuram facio

Postquam purpureum amictum proscripsi atque deposui
Unam sepulturae gerens curam ut ibi complacuit
Tu mihi sortem cum beatis retribuas,
Et gaudium cum Sanctis aeternum

Questa Croce è chiusa entro una teca d'oro, con piede pur d'oro, lavoro bizantino dell'epoca appunto dell' Imperatrice anzidetta, e si vede che l'arte era scaduta sì pel gusto degli ornamenti, come pel lavoro. Fu tenuta sempre questa custodia siccome lavorata in argento: ma allorchè venne detersa dagli orafi esimii padre e figlio Dal-Fabro, già nominati, scopersero essi e lo svelarono, con somma interezza, essere invece d'oro massiccio.

Altra reliquia della Croce, chiusa entro un quadro d'argento dorato, con sopra un piccolo vasetto d'oro, portante la immagine del Salvatore, e le greche parole che dicono Gesù Cristo. Dai lati vi sono due Angeli, parimenti d'oro, uno de' quali tiene questa iscrizione latina:

HIC EST CRVOR CHRISTI

La iscrizione posta davanti, in lingua greca, denota l'adornamento che l'imperatrice Maria, moglie di Paleologo il vecchio, ordinò venisse eseguito a maggior decoro di tanto augustissimo resto della Santissima Croce,

Ο. οι ςαλαγμοι τοῦ Θεοῦ τῷ αἱμάτων
Σος κοσμος εςι ςαυρε πιςις καὶ ποθος
Οὕτως σε κοσμεῖ καὶ Βασιλις Μαρια,
Δοξαν θεικὴν εςολισαν καὶ κράτος
Πως δοξάζουσι μαργαρῖται καὶ λιθοι

Divinam gloriam, atque potentiam ornarunt
Quomodo ornabunt gemmae et lapilli
Quum Guttae Dei sanguinum?
Tuum ornamentum est fides, et amor.
His te etiam ornat Imperatrix Maria.

Leggesi poscia dietro alla medesima un'altra iscrizione latina, che manifesta essere questa reliquia rimasta miracolosamente illesa dall'incendio accaduto l'anno 1230:

SERVATIS EX MEDIA FLAMMA DIVINITVS, CVM SALVTIS ANNO MCCXXX, CONFLAGRASSENT, ET IN ANGVSTIOREM POSTEA FORMAM RESTITVTIS MONIMENTVM ANNO MDVII

Altra reliquia della santissima Croce entro un quadro d'argento dorato, legato in oro con perle, ed ai quattro angoli altrettante figure d'oro, che rappresentano, nelle due superiori, gli arcangeli Michele e Gabriele, e nelle altre di sotto s. Costantino e santa Elena. Sulla Reliquia fatta a modo di croce è fermato un Crocifisso d'oro. Retro al quadro è scolpita la seguente greca iscrizione, da cui si conosce che per comando di Costantino Patricio Tetrarca, fratello di Foca imperatore, che regnò negli ann. 1000 di Cristo venne questa Reliquia così legata

ως οια ποιει πιςις η Κωνςαντινα, τε Πατρικιου και Τετραρχου ξένα· χρυσαργυρο γαρ τον Γολγοθα δεικνύει Γολγοθα πυτο. καὶ γαρ ὁ ςαυροῦ τοπος.

O qualia facit fides Constantini Patricii Tritrarchae miraculosa? quale ostendit Golgotha ex auro, et argento? Illud Golgotha quia est Crucis locus

Stette occulta questa Croce molto tempo, e fu rinvenuta l'anno 1468, unitamente a molte altre.

Reliquia della Croce, legata in una teca quadrata di argento, con ai quattro angoli alcune Reliquie denotate dalla seguente iscrizione:

IN HAC CRVCE SVNT RELIQVIAE DE LIGNO DOMINI, ET CALVARIAE, ET SEPVLCHRO DOMINI, ET SEPVLCHRO S. MARIAE VIRGINIS, ET ALIAE RELIQVIAE.

Uno de'Chiodi della crocifissione di Cristo, posto entro un quadro d'argento dorato. Anche questa Reliquia fu rinvenuta unitamente a quella della Croce di Patricio Tetrarca nel 1468.

Chiuse entro una cassetta d'oro con croce e contorno di pietre preziose, si conservano delle Fascie che involsero il bambino Gesù.

Evvi eziandio il Coltello che servì nell'ultima cena, legato sovra un piede d'argento con lettere orientali sì logore nel manico, che fino dal suo tempo non giunse a poter discernerle il Montfaucon. Molte opinioni corsero intorno a questo coltello. Il conte Vincenzo Bianchi, cavaliere di s. Michiele e protonotario apostolico, pubblicò in Venezia nel 1620 un opuscolo intitolato: *Parere intorno alli caratteri che sono sopra il manico del coltello di s. Pietro posto ultimamente nella chiesa Ducale di S. Marco in Venezia.* Delle varie opinioni intorno a questo medesimo coltello discorre con erudizione il Cornaro.

Colonna d'argento dorato, che custodisce un pezzo della colonna, dove fu percosso N. S. Vi sono le figure di due manigoldi di tutto tondo che tengono in mezzo il Redentore, e nell'alto vi è la figura del Crocifisso. Sappiamo il tempo del lavoro dalla seguente iscrizione che vi si legge:

MCCCLXXV. QVESTA . PIERA . E . PROPRIO . CHE . CRISTO . FO . BATVDO . PRO . CORNER . PRO . MIS . MICHIEL . MOROSINI . MIS . PRIA . DE . LA . COLONNA . ELATORI. FE . FAR . . . .

Pezzo del Legno della santissima Croce, dell'altezza di un palmo, e della larghezza di due terzi, legata in oro con lavori e figure. Un tempo conservavasi questa preziosa Reliquia nell'altare chiamato appunto della santissima Croce, e ch'è quello dove ora si adora il santissimo Sacramento. Di retro alla medesima è la seguente iscrizione, che significa come l'imperatore Enrico II ordinò venisse così legata, usando portarla seco in guerra contro gl'inimici

CONDIDIT HOC SIGNVM GHERARDI DEXTERA DIGNVM;
QVOD IVSSIT MVNDVS REX FRANCVS, DVXQVE SECVNDVS;
GRAECORVM DICTVS HENRICVS, VT HOC BENEDICTVS
BELLO SECVRVS SEMPER MANEAT QVASI MVRVS. AMEN.

Monsignor Tiepolo, nella citata Memoria, opina che questa sia la reliquia di Costantino il Grande, e rapporta l'autorità della Cronaca di Andrea Dandolo: *Devoti etiam principes Sanctorum occultas Reliquias tandem invenerunt, quarum Dux obtinuit mirifice Crucem auro inclusam, quam post inventionem Matris, Constantinus in bello secum duxerat.* Ma il Meschinello prova, non poter essere quella di Costantino citata, perchè, se toccò ai Veneziani nella divisione che fecero, era impossibile che l'imperatore Enrico II la facesse adornare e seco la recasse quando non n'era il legittimo possessore.

Altra Croce, serrata in forma di libro d'argento e gioiellata,

Due Spine del Salvatore, entro due reliquiarii d'argento.

Altre due Spine, dentro un reliquario d'oro in forma di ostensorio.

Altre piccole Spine, entro un reliquiario d'argento dorato.

Linteo con cui il Salvatore asciugò nell'ultima Cena i piedi agli Apostoli, con greca iscrizione

Della Porpora e della santa Sindone, in due reliquiarii d'argento con greche iscrizioni.

In una cassetta dorata, con figure di rilievo, contenente molte reliquie e ceneri de' santi Martiri si leggono i versi seguenti:

υμεῖς μὲν ουπτηζαντες αιματων χυσεις
μαρτυρες αθλησατε παντες θαρρουντες.
υμεις της εωας αρχηγους στυλους λεγω.
το λαμπρον ολτυχημα Τραπεζουντιων.
ωρωταθλον Ευγενιον αυθις Αχιλλέα.
Βαλέριον τε συν Κανιδιῳ αμα
Καὶ τιν αμοιβὴν τῶν αμετρητων πονων.
ο Χριςος αυτος εςιν ὑμῖν παρεχων.
και γάρ διδωσι τους ςεφάνους αξιους.
εγωδ ὁ ταλας πλημμελημάτων γέμων
ιμας μεσίτας της εμῆς σωτηριας,
τιθημι φυγεῖν τὴν καταδίκην θέλων.

Che rispondono nel sermone latino.

Vos equidem sanguinis vestri effusionem nihil timentes,
Pugnastis intrepide, oh sancti Martyres!
Vos, inquam, qui estis Orientales Columnae
Illustris gloria Trapezuntis:
Vos inquam illustres Heroes Eugenius et Achilleus,
Valerianus, et Canidius simul.
Quibus Christus concedit in praemia passionum vestrarum.
Et remunerationem magni vestri meriti
Digna diadematum ornamenta.
At ego infelix, et peccatis gravatus
Exoro vos, pro mea salute intercedite,
Ut gravium errorum poenam effugere valeam.

Due Reliquie del martire s. Giorgio cioè, un osso del braccio, rinchiuso in un braccio d'argento giojellato, e con la figura del Santo in atto di uccidere il drago, porta la seguente iscrizione:

ISTVD EST BRACHIVM S. GEORGII GLORIOSISSIMI MARTYRIS

E internamente:

Γεωργιου αθλητε φέρων πίςιν πανοπλον τὰς εναντιους τρεπω

Georgii Martyris armatam ferens fidem hostes vincam

E un altro reliquiario quadrato, con una catenella, e questa epigrafe:

Λειψανον ε αγίου μαρτυρος Γεωργιε

Reliquiae S. Georgii Martyris.

Porzione del Teschio di s. Giovanni Battista, chiusa entro un calice d'agata legato in oro con gemme e con l'effigie del medesimo Santo. Questa reliquia fu una di quelle che rimasero incolumi nel ricordato incendio. Porta una greca iscrizione che suona nella lingua del Lazio:

Poenitentiam agite quia prope est regnum coelorum.

Reliquia di sant'Isidoro, chiusa in un reliquiario magnifico d'argento, di gotico lavoro, con le immagini scolpite di Gesù Cristo, di san Lodovico vescovo, di Maria, dei ss Bernardo e Girolamo, e di una delle tre Marie — Un putto d'argento tiene un breve in mano con la seguente iscrizione

S ISIDORII M. EX INSVLA SCIO FVRTIM A PANTALEONE RESICARIO MDCXXXII

Oltre a queste preziose Reliquie, altre pur se ne conservano legate in reliquiarii d'argento, e taluno anche d'oro, come del legno della Croce, della cintura di Gesù Cristo, della canna che sostenne la spugna, della cintura di Maria, della palma virginale, dei resti dei ss Innocenti; tre

Monsieur de Montfaucon a traduit en latin ces inscriptions grecques ainsi qu'il suit:

Hoc etiam tibi postremum donum offero,
Quae jam ad portas referi, quam proxime accessi,
Hoc, inquam, tibi divinum donum lignum scilicet vitae
In quo spiritum tuum habenti ipsum commendasti,
Et laborum, quos constanter tuleras, finem fecisti

Quia labores abstulisti, quibus damnata fueram,
Ac nobis perseverant ... in poenis suasisti,
Hoc ultimum tibi donum tribuo
Mox moritura et laborum nactura finem

Imperatrix Irene Ducaena Dei famula,
Quae olim aures ornabar, jam vero laceris vestimentis induor.
Olim bysso, jam operta cilicio,
Et tamen hosce pannos pluris, quam purpuram facio

Postquam purpureum amictum proscripsi atque deposui
Unam sepulturae gerens curam ut tibi complacuit
Tu mihi sortem cum beatis retribuas,
Et gaudium cum Sanctis aeternum.

Cette Croix est renfermée dans une caisse en or avec le pied du même métal, c'est un ouvrage byzantin du temps d'Irene, et on voit par le goût des ornements et le fini du travail, que l'art était déchu. La matière de cette caisse ou étui fut considérée comme étant de l'argent; mais dernièrement les orfèvres *Dal Fabro* pere et fils en la nettoyant, découvrirent et publièrent avec satisfaction que c'était de l'or massif.

Un' autre relique de la Croix est renfermée dans un tableau en argent doré et ayant au-dessus un petit vase en or avec l'image du Sauveur, et les paroles grecques de Jésus-Christ: sur les côtés du tableau, il y a deux Anges aussi en or avec l'inscription latine:

HIC EST CRVOR CHRISTI

Une autre inscription en grec nous dit que l'impératrice Marie, épouse de Paleologue le vieux, fit orner ce reste précieux de la très-sainte Croix:

Οἱ οι ςαλαγμοι τοῦ Θεοῦ τῶ αἱμάτων
Σος κοσμ@ ἐςὶ ςαυρὲ πίςις καὶ ποθος
Ουτως σε κοσμεῖ καὶ Βασιλις Μαρια,
Δοξαν θεῖκὴν ἐςολισαν καὶ κρατ@
Πως δοξάζουσι μαργαρῖται καὶ λιθοι.

Divinam gloriam, atque potentiam ornarunt.
Quomodo ornabunt gemmae et lapilli
Quam Guttae Dei sanguinum?
Tuum ornamentum est fides et amor
His te etiam ornat Imperatrix Maria.

Une autre inscription en langue latine fait foi du prodige qui préserva cette relique des flammes de l'incendie, l'an 1250. Voici l'inscription:

SERVATIS EX MEDIA FLAMMA DIVINITVS, CVM SALVTIS ANNO MCCXXX, CONFLAGRASSENT, ET IN ANGVSTIOREM POSTEA FORMAM RESTITVTIS MONIMENTVM ANNO MDVII

Une autre relique de la Croix, encadrée en argent doré, reliée en or et perles, portent aux angles quatre figures en or, qui représentent les deux Archanges Michel et Gabriel, l'empereur Constantin et sa mère Hélène. Sur la relique en forme de croix, on a superposé un Crucifix en or. Sur le derrière du tableau, une inscription en grec nous apprend que la sainte relique fut ornee aussi par ordre de Constantin Patrice Thétrarque, frère de l'empereur Phocas, qui règna l'an 1000 du Christ

ως οἷα ποιεῖ πιςις η Κωνςαντινυ, τῶ Πατρικίου και τριτράρχου ξένα· χρυσαργυροι γὰρ τὸν Γολγοθᾶ δεικνύει Γολγοθα τούτον καὶ γὰρ ὃ ςαυροῦ είπος.

O qualia facit fides Constantini Patricii Tritrarchae miraculosa? quale ostendit Golgotha ex auro, et argento? Illud Golgotha quia est Crucis locus.

Cette relique resta longtemps cachée à Venise, et ne fut retrouvée, avec beaucoup d'autres, qu'en l'an 1468

Autre relique de la Croix, renfermée dans une boîte carrée en argent, ayant aux quatre angles des reliques, indiquées par l'inscription latine que voici:

IN HAC CRVCE SVNT RELIQVIAE DE LIGNO DOMINI, ET CALVARIAE, ET SEPVLCHRO DOMINI, ET SEPVLCHRO SANCTAE MARIAE VIRGINIS, ET ALIAE RELIQVIAE

Un des Clous qui ont servi à crucifier Jésus, placé dans un cadre en argent doré: cette relique fut retrouvée avec l'autre de la Croix de Patrice Thétrarque, en 1468

Les bandes, qui enveloppèrent l'enfant Jésus, sont renfermées dans une boîte en or avec une Croix du même métal, entourée de pierreries.

Le Couteau qui servit à la dernière cène; il est attaché à un pied en argent avec des lettres orientales sur le manche, si effacées, que M. de Montfaucon ne put pas même alors les déchiffrer. Les érudits disputèrent beaucoup sur ce manche de couteau, et ne purent tomber d'accord: le comte Vincent Bianchi, chevalier de l'ordre de St-Michel et protonotaire apostolique, publia à Venise, en 1620, un opuscule intitulé. *Parere intorno alli caratteri che sono sopra il manico del coltello di S. Pietro, posto ultimamente nella chiesa ducale di S. Marco in Venezia.* Sur les différentes opinions rélatives à ce même couteau, Cornaro a disserté avec beaucoup d'érudition.

Colonne en argent dore, renfermant un morceau de la colonne où fut attaché et flagellé le Christ; sur cette colonne on voit deux bourreaux sculptés; ils entourent le Rédempteur; et plus haut il y a un Crucifix.

L'époque de cet ouvrage d'orfevrerie nous est révélée par l'inscription suivante, en dialecte venitien

MCCCLXXV . QVESTA . PIERA . E PROPRIO . QUELA . CHE . CRISTO . FO . BATVDO . PRO CORNER PRO . MIS . MICHIEL . MOROSINI . MIS . PRIA . DE . LA . COLONNA . ELATORI . FE . FAR.

Morceau de bois de la sainte Croix de la hauteur de 35 centimètres et d'une largeur de 17 centimètres, monté en or avec travail d'ornement et des figures. Jadis cette relique était conservee sur l'autel qu'on appelait *Autel de la Croix*, nommé aujourd'hui autel du très-saint Sacrement.

Au revers du reliquaire on lit cette inscription.

CONDIDIT HOC SIGNVM GHERARDI DEXTERA DIGNVM;
QVOD JVSSIT MVNDVS REX FRANCVS, DVXQVE SECVNDVS,
GRAECORVM DICTVS HENRICVS, VT HOC BENEDICTVS
BELLO SECVRVS SEMPER MANEAT QVASI MVRVS. AMEN

L'empereur Henry II avait ordonné que cette relique fut montée ainsi, et voulut la porter toujours en guerre contre les ennemis, tant qu'il en fut le possesseur légitime Monseigneur Tiepolo, dans le mémoire cité, pense que c'est la relique de Constantin le grand, et cite les paroles de la chronique d'Andre Dandolo: *Devoti etiam Principes Sanctorum occultas Reliquias tandem invenerant, quarum Dux obtinuit mirifice Crucem auro inclusam, quam post inventionem Matris, Constantinus in bello secum detulerat.* Meschinello cependant prouve que ce n'était pas la relique de Constantin; car si elle fut attribuée aux Vénitiens dans le partage du butin de Constantinople, l'empereur Henry II, ne pouvait l'avoir fait orner, et la faire porter au milieu de ses armées contre ses ennemis.

Une autre Croix renfermée dans un étui d'argent en forme de livre et tout enrichie de pierreries.

Deux Épines du Sauveur, conservées dans deux reliquaires en argent.

Deux autres Épines dans un reliquaire en or, qui a la forme d'un ostensoir.

D'autres petites Épines, renfermées dans un reliquaire en argent doré.

La serviette qui servit à Jésus-Christ pour essuyer les pieds aux Apôtres à la dernière cène: il y a une inscription grecque.

De la Pourpre, et un morceau du saint Suaire, conservés en deux reliquaires en argent, avec des inscriptions en grec.

Plusieurs reliques, et des cendres de Martyrs, renfermées dans une boîte en argent doré, avec des figures en relief, et les vers grecs qui suivent:

ὑμεῖς μὲν ουπτήζαντες αιματων χυσεις
μαρτυρες ἠθλησατε πανθερεςάτως.
τυς τῆς ἑῴας ἀρχηγοὺς ςύλυς λέγω.
το λαμπρον ολτύχημα τραπεζουντιων.
ωραταθλον ευγενιον ἅμα Αχιλλέα.
Βαλέριον τε σὺν Κανιδίῳ ἅμα
Και τὴν ἀμοιβλὴν τῶν αμετρήτων πόνων.
ὁ Κριςός αυτο εςὶν υμῖν παρεχων.
καὶ γὰρ δίδωσι τὺς ςεφάνυς αξίως.
εγωδ ὅ ταλας πλημμελημάτων γέμων
ἱμᾶς μεσίτας τῆς ἐμῆς σωτηρας,
τίθημι φυγεῖν τὴν καταδίκην θέλων.

Traduction latine:

Vos equidem sanguinis vestri effusionem nihil timentes
Pugnastis intrepide, oh sancti Martyres!
Vos, inquam, qui estis Orientales Columnae.
Illustris gloria Trapezuntis:
Vos, inquam illustres Heroes Eugenius et Achilleus,
Valerianus, et Canidius simul.
Quibus Christus concedit in praemia passionum vestrarum,
Et remunerationem magni vestri meriti
Digna diadematum ornamenta
At ego infelix, et peccatis gravatus
Exoro vos, pro mea salute intercedite,
Ut gravium errorum poenam effugere valeam

Deux reliques du martyr saint Géorges: un Os du bras renfermé dans un reliquaire en argent, qui prend la forme du bras avec pierreries, et la figure du Saint, au moment où il tue le dragon. Il y a des inscriptions latines et grecques. En latin.

ISTVD EST BRACHIVM S. GEORGII GLORIOSISSIMI MARTYRIS

En grec, à l'intérieur:

Γεωργίου ἀθλητῦ φέρων πιςιν πάνοπλον τὺς ἐναντίους τρεπω

Georgii Martyris armatam ferens fidem hostes vincam.

Un autre reliquaire carré, avec une chainette et l'epigraphe:

Λείψανοι τῦ ἁγίου μάρτυρος Γεωργίυ

Reliquiae S. Georgii Martyris.

Une partie de la Tête de saint Jean-Baptiste, renfermée dans un calice d'agathe monté en or et pierreries, avec l'effigie du Saint: c'est une des reliques préservées de l'incendie de l'an 1250; on y lit une inscription grecque, qui veut dire en latin

Poenitentiam agite, quia prope est regnum cœlorum

sassi coi quali fu lapidato s. Stefano, e una costa del medesimo Santo; un anello della catena di san Giovanni Battista, la insigne Reliquia donata da Lodovico XV, re di Francia, del santo doge Pietro Orseolo, chiusa in una cassetta d'argento colla seguente iscrizione:

FEMVR TIBIA, ET FIBVLA PARTIS DEXTERAE S. PETRI VRSEOLI VEN. DVCIS A MONACIS S. MICHAELIS CVXANI, LVDOVICI XV GALLIARVM REGIS BENEVOLENTIA DONO DATA, ET IN AEDEM D. M. SOLEMNITER TRANSLATA MDCCXXXII VII JANVARII SENATVS DECRETO MDCCXXXII XXIII DECEMBRIS AD SOLEMNIA XIV JANVARII CONFECTVM CVRANTE M. ANTONIO JVSTINIANO D. MARCI PROCVRATORE

Poi si venerano reliquie di s. Luca evangelista; del latte, del velo e dei capelli della Madre Vergine; reliquie di s. Cristoforo, di s. Filippo e Jacopo Apostoli, di s. Marco, di s. Bartolommeo, di s. Tito vescovo di Candia, di s. Saba, di s. Pantaleone, di s. Magno, delle sante Marta e Maria Maddalena, de' ss. Pietro e Paolo apostoli, di s. Stefano, dei santi Giovanni, Filippo, Matteo, Simeone e Giuda apostoli, di santa Lucia, di s. Daniele, di s. Lazzaro, di sant'Anna, di s. Atanasio, di s. Antonio abate, di santa Agnese, di s. Basilio il Grande, delle sante Severiana e Brigida, dei ss. Biagio, Girolamo, Policarpo, Ignazio, Dionisio e Cleto.

Ma per trattare diffusamente di ogni preziosità religiosa qui raccolta, converrebbe estendersi assai più che nol comporta la voluta brevità.

Prima di chiudere noteremo il Vangelo di s. Marco, scritto in lingua latina, legato entro custodia d'argento. Per molto tempo si tenne essere quale originale del Santo scrittore; ma le erudite indagini praticate dal Montfaucon tolsero l'errore. — Ecco quanto scrive questo dotto viaggiatore nel suo *Diario Italico*.

Est codex ille quadrus, operculo argenteo deaurato confectus ex philira seu papiro aegyptiaco, multo tenuiore quam codex Josephi Mediolanensis, et sane, ut inspicienti sedulo visum fuit, hallucinantur ni fallor qui membranaceum dictitant. At quia omnium una est vox esse membranaceum, vellem rem accuratius explorari. Folia eglutinata simul sunt et putrida, ne non facile deduci possint sine fractione. Characteres autem, etsi vix legi possunt, evidenter latini sunt, nam multoties occurrunt litterae D et R quae non habent eamdem in graecis, atque in latinis formam. Quod ait aut nuperius quidam se legisse vocem KATA *is in prima littera hallucinatur; est quippe B. sic scriptum* IƷ *uti solet in antiquis codicibus bene multis. Est igitur* BATA *ex vocibus quae frequenter occurrunt in Evangelio, ut* IBAT AUTEM *nulla enim est distinctio in hoc Codice. Quod autem putat se vidisse litteram* Δ *graecam, errat similiter; est enim* A, *cuius transversa linea non comparet, et clausum videtur inferius quia duobus lineolis, characteres infime et superne clauduntur, ut in scribendo rectius procederetur. Cum autem ait se in litteram* Σ *incidisse, haud felicius, nam similem nunquam vidi, accuratius licet inspexerim. Haec de manuscripto, cuius causa eruditorum turba deducitur in partes, etc.*

Nullum sane codicem me vidisse memini, qui maiorem isto antiquitatis speciem praeferat, etc.

Quapropter hallucinati sunt quicumque eumdem Codicem graecum esse pronunciant, inter quos fuit Cornelius a Lapide argumento in Marcum. Henricus Palladius, lib. 5, pag. 81, 82. Rer. Foroiul. qui una cum Candido, qui eos anteivit in comm. Aquil., lib. 2, pag. 6, pariter deceptus est. Is nempe qui membranaceum dicit, rem non accurate satis perpendisse videtur, nec satis perfecta instructus notitia chartarum. ex philira ni fallor est, et folia tantae tenuitatis, ut vel solo contactu scindantur, et in minutas partes abeant.

Oltre a questa molte altre particolarità reca in prova il Montfaucon di quanto dice, e molte altre illustrazioni sarebbero opportunamente da vedersi nel vol. X delle Chiese di Venezia illustrate da Flaminio Cornaro. — Per altro sembra provato che questo sacro Evangelio sia parte di quel volume conservato a Cividale di Belluno, il quale i tre altri ora, e una volta conteneva anche questo Evangelio, che qui poi pervenne nell'acquisto del Friuli avvenuto l'anno 1422, sotto la ducea di Tommaso Mocenigo.

Scettro e Globo d'oro incastonato di brillanti scceltissimi, che servirono alla ceremonia della coronazione a re del regno Lombardo-Veneto, dell'imperatore Ferdinando I; qui deposti a perpetua ricordanza dell'avvenimento.

FRANCESCO ZANOTTO

Une relique de saint Isidore renfermée dans une magnifique reliquaire en argent, d'un travail gothique, avec les images sculptées de Jésus-Christ, de l'évêque saint Ludovic, de la Vierge, de saint Bernard, de saint Jérôme, et d'une des trois Maries.

Un Enfant en argent, tenant à la main un parchemin avec l'inscription suivante:

S. ISIDORII M. EX INSVLA SCIO FVRTIM A PANTALEONE RESICARI. MDCXXVII

Il y a encore d' autres reliques, qu'on conserve dans des étuis en argent et même en or; ces reliques sont:

Le Bois de la sainte Croix; la Ceinture de Jésus-Christ; le Roseau au bout du quel on attacha l'éponge; la Ceinture de la Vierge Marie; la Palme virginale; des restes des SS. Innocents; trois Pierres de celles employées à la lapidation de saint Étienne; une Côte du même Saint; un Anneau de la chaîne de saint Jean-Baptiste; la fameuse relique du saint doge Pierre Orseolo, donnée par le roi de France Louis XV, et renfermée dans une boîte en argent avec l'inscription suivante:

FEMVR, TIBIA, ET PHIBVLA PARTIS DEXTERAE S. PETRI VRSEOLI VEN. DVCIS A MONACIS S. MICHAELIS CVXANI, LVDOVICI XV GALLIARVM REGIS BENEVOLENTIA DONO DATA, ET IN AEDEM. D. M. SOLEMNITER TRANSLATA MDCCXXXII VII JANVARII. SENATVS DECRETO MDCCXXXII. XXIII. DECEMBRIS AD SOLEMNIA XIV JANVARII CONFECTVM: CVRANTE M. ANTONIO JVSTINIANO D. MARCI PROCVRATORE

On y vénère également les reliques de saint Luc Évangéliste; du Voile, du Lait et des Cheveux de Marie; de saint Christophe, de saint Philippe et de saint Jacques, apôtres; de saint Marc; de saint Barthélemy; de saint Titus évêque de Candie; de saint Saba; de saint Pantaléon; de saint Magne; des saintes Marthe et Magdeleine; des saints Pierre et Paul apôtres, et des saints Étienne, Jean, Philippe, Mathieu, Siméon, Judas, apôtres; Daniel, Lazare, Athanase, Antoine abbé, Polycarpe, Basile le grand, Blaise, Jérôme, Ignace, Denis, Clet, et enfin des saintes Anne, Lucie, Agnès, Sévérine et Brigide.

Mais il faudrait plus d' espace que nous n'en avons, pour décrire tout au long ce que nous possédons en fait de choses saintes et précieuses; aussi ne parlerons nous ici que de l' Évangile de saint Marc en latin, renfermé dans un étui en argent, et que l'on a cru pendant longtemps écrit de la main du saint apôtre: cette croyance dura jusqu'au temps de Montfaucon, qui la détruisit victorieusement avec la page que voici, dans son *Diario Italico*:

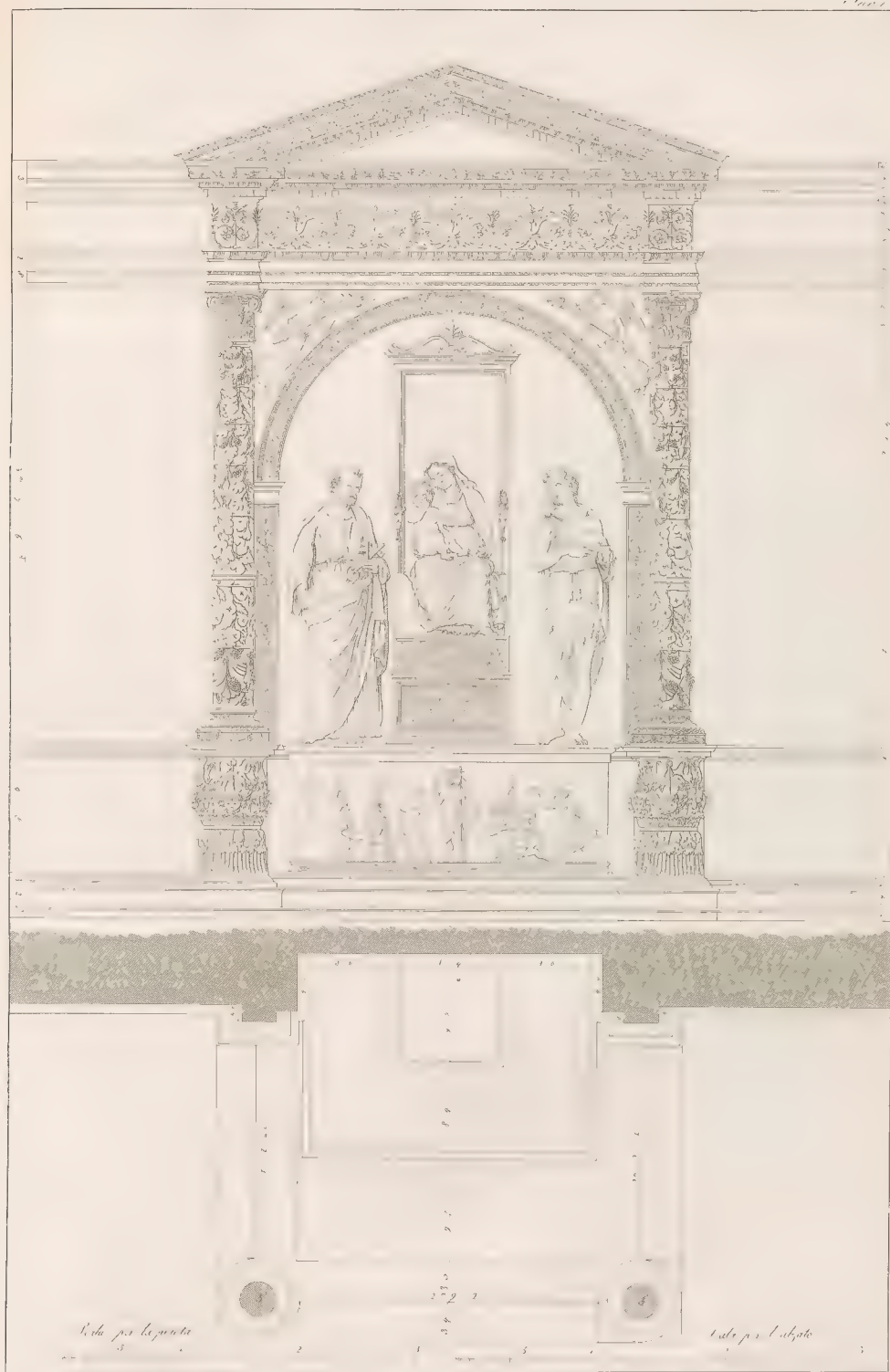
Est codex ille quadrus, operculo argenteo deaurato confertus ex philira seu papiro aegyptiaco, multo tenuiore quam codex Josephi Mediolanensis, et sane, ut inspicienti sedulo visum fuit hallucinantur ni fallor qui membranaceum dictitant. At quia omnium una est vox esse membranaceum, vellem rem accuratius explorari. Folia eglutinata simul sunt, et putrida, ne non facile deduci possint sine fractione. Characteres autem, etsi vix legi possunt, evidenter latini sunt, nam multoties occurrunt litterae D. et R. quae non habeat eamdem in graecis atque in latinis formam. Quod ait aut nuperius quidam se legisse vocem **KATA** *is in prima littera hallucinatur, est quippe B. sic scriptura* ıꝫ *uti solet in antiquis codicibus bene multis. Est igitur* **BATA** *ex vocibus quae frequenter occurrunt in Evangelio, ut* **IBAT AUTEM.** *nulla enim est distinctio in hoc Codice. Quod autem putat se vidisse litteram Δ graecam, errat similiter, est enim A, cujus transversa linea non comparet, et clausum videtur inferius quia duobus lineolis, characteres infime et superne clauduntur, ut in scribendo rectius procederetur. Cum autem ait se in litteram Σ incidisse, haud felicius, nam similem nunquam vidi, accuratius licet inspexerim. Haec de manuscripto, cujus causa eruditorum turba deducitur in partes, etc.*

Nullum sane codicem me vidisse memini, qui majorem isto antiquitatis speciem praeferat, etc.

Quapropter hallucinati sunt quicumque eumdem Codicem graecum esse pronunciant, inter quos fuit Cornelius a Lapide argumento in Marcum. Henricus Palladius, lib. 5, pag. 81, 82. Rer. Forojul. qui una cum Candido, qui eos anteivit in comm. Aquil., lib. 2, pag. 6, pariter deceptus est. Is nempe qui membranaceum dicit, rem non accurate satis perpendisse videtur, nec satis perfecta instructus notitia chartarum: ex philira ni fallor est, et folia tantae tenuitatis, ut vel solo contactu scindantur, et in minutas partes abeant.

Monsieur de Montfaucon cite d'autres particularités à ce sujet, et l'on pourrait aussi consulter l'ouvrage des *Églises de Venise illustrées* par Flaminius Cornaro, vol. X. Du reste, cet Évangile, avec trois autres, faisait partie de ce volume que l'on conservait à Cividale de Bellune, et qui, par suite de la conquête du Frioul, en l'an 1422, fut porté à Venise, Thomas Mocenigo étant alors doge.

Sceptre et Globe d' or, incrustés de très-beaux brillants, qui ont servi à la cérémonie du couronnement, comme roi de Lombardie et de Venise, de l' Empereur Ferdinand I.er; ils ont été déposés ici en souvenir de cet événement.

FRANÇOIS ZANOTTO.

Altare nella Cappella del Cardinale Zeno nell'atrio della Chiesa di S. Marco

Autel dans la Chapelle du Cardinal Zeno dans le vestibule de l'Église de St. Marc

UNO DEI PILI DI BRONZO

NELLA PIAZZA DI S. MARCO

TAVOLA 14.

Ove trattasi dei più cospicui monumenti Veneti, non si deve passare sotto silenzio uno de' più stupendi lavori che uscisse dalle mani di Alessandro Leopardo, architetto e scultore insigne, del quale ingratamente pochissimo disse la storia delle arti italiane, quando tra' primi suoi luminari dovea ben porlo a buon dritto. Questo si scorge nei tre Pili di bronzo che sostengono gli stendardi rimpetto la chiesa di s. Marco, i quali, per la loro elegantissima composizione, per la nettezza dei getti e per l' estrema eleganza d' ogni loro parte, possono gareggiare con quanto di più bello produssero le antiche e le risorte arti della scultura e dell' ornato. Il loro uffizio è soddisfatto mirabilmente per la solidità reale, conciliata colla gentilezza delle forme, quanto mai dir si possa nobili, svelte e fregiate di preziosi ornamenti. Si vede ben chiaro, come il bello stile dell' antichità era studiato in quel secolo, e messo a pratica senza servilità di materiale imitazione. Non parleremo del significato di questi tre Pili, poichè una grande e ricca potenza marittima doveva spiegare con pompa le sue bandiere nella piazza principale, in faccia alla reggia ed al tempio e nel luogo delle principali adunanze. Opina il Sansovino, che questi volessero dire *Franchigia e Libertà dipendente da Dio et solo, et non da principe alcuno.* Altri opinò rappresentarsi in essi i tre regni di Venezia, di Cipro e di Candia, noto essendo ad ognuno come anche i due ultimi fossero regni, e ampiamente dimostrandosi dallo scrittore suddetto come a Venezia pare competesse simile denominazione. Altri, accomodandosi meglio alla popolar opinione, volle raffigurarsi Cipro, Candia e Morea: ma questo luogo non essendo proprio a tal discussione, chè ci condurrebbe fuori del nostro scopo, noi siamo d'avviso che, posti a solo ornamento e decoro della piazza, tendessero essi a simboleggiare la potenza e la grandezza della Repubblica. Il Sansovino riferisce che fu prima innalzato quello di mezzo, essendo procuratore Paolo Barbo nel 1501, e che gli altri due vennero posti nel 1505, il quarto anno del dogado del Loredano. Noi non veggiamo argomenti in appoggio di questa asserzione contraria al contenuto delle iscrizioni, che possono leggersi e qui saranno da noi riferite. È da notarsi che il Barbo era procuratore co'suoi due colleghi appunto nel tempo che era doge il Loredano anche nel 1501, e che nel Pilo di mezzo appunto si vede il ritratto del Doge, se non basta anche il nome. Le iscrizioni poi chiariscono evidentemente come tutti i tre Pili venissero ordinati e posti sotto gli auspici dello stesso primo rappresentante la veneta Signoria.

Immediatamente sotto il medaglione del Loredano, nel collarino che sta sopra la testa dei leoni, si leggono i nomi dei procuratori PAVLO BARBO, M. ANTONIO MAVROCENO, NICOLAO TREVISANO PROCVRATORES ECCLESIAE S. MARCI. Nell' altro collarino, che passa dietro le zampe dei leoni, leggesi: LEONARDO LAVREDANO VENETIARVM DVCE ANNO EJVS IV. Nell' ultimo collarino al piede, sotto il basso rilievo, si legge: ANNO DOMINI M. D. V. MENSE AVGVSTI OPVS ALEXANDRI LEOPARDI.

Negli altri due Pili laterali, dietro le zampe dei leoni, è la stessa iscrizione col nome del Doge, e sempre il quarto anno del suo dogado, e senz'alcun altro scritto; trovandosi sostituito al collarino superiore, un bellissimo toro o festone di foglie di lauro. Tutto questo è positivo e non v'è bisogno di conghietture.

Senza varietà nelle masse principali sono tra loro diversi i bassi rilievi che ricingono i Pili nel corpo del loro basamento. L' uno di questi raffigura le frutta della terra portate sul mare da Nereidi e Tritoni, giacchè col mezzo della navigazione libera e indipendente i beni e l'abbondanza si diffondono, o si ritraggono dal di là dei mari, accomunandoli fra tutti i popoli della terra. Un altro basso rilievo dimostra sopra tre navi collocate la Giustizia, Pallade e l'Abbondanza, fiancheggiate da elefanti, delfini e cavalli marini. Nella qual cosa accorgimento sommo pose l' artista, che associò alla Giustizia l'elefante, emblema della Forza, della Prudenza, della Temperanza, e di tante altre virtù, che dagli Egizii in poi sempre fu destinato a simboleggiare, massimamente nell' epoca da noi indicata, in cui gli emblemi, le allegorie e le imprese erano molto in uso, e in esse profondamente esercitavansi i letterati e gli artisti. Aggiunse il cavallo marino a Minerva, assisa sovra d'una corazza, che tenendo l' ulivo e la palma, simboleggiava non tanto gli studii quanto le arti militari; e in fine ricordando opportunamente che il delfino, per la vita salvata ad Arione, fu sempre l' emblema del beneficio, al naviglio della benefica Abbondanza accoppiollo, come a quella che apporta alle popolazioni ricchezza e conforto, salvandole dal più grande dei flagelli, la inopia. Nell' ultimo pose il Dio del mare, cui un Satiretto presenta i frutti della vite, assiso sul dorso d'una Baccante marittima; volendo dimostrare che sebbene Venezia signoreggi le sponde dell'Adriatico, sono però a lei tributarii i doni di Bacco dal pendio de' pampiniferi colli del Veronese, del Vicentino e del Friuli.

Bellissimi sono i fogliami e gli ornati di cui vanno ricchi questi Pili, e soprattutto i tre leoni alati, che, posti a guisa di grifi a un tripode apollineo, esprimono l' emblema caratteristico della Repubblica. Mirabile è la nettezza del getto, dalla quale principalmente la loro conservazione dipende; giacchè abbiamo osservato che quanto più tersa e polita è la superficie dei bronzi, tanto meno offrendosi di porosità al ristagno de' sali corrosivi, soprattutto in vicinanza del mare, la loro durata diviene incomparabilmente più lunga. La mole di questi, raffrontata al grande spazio in cui trovansi esposti, non sembra sì grande, come allorquando, avvicinati, li troviamo ascendere all' altezza di piedi otto, dall' ultimo zoccolo ove s' innalzano.

Che il Leopardi fosse nell' età sua insuperabile nell' arte del getto, oltre a questo luminosissimo saggio, lo abbiamo in altre opere condotte con tal grado di eccellenza da poter disputare a qualunque nazione la perfezione dei bronzi in qualsiasi età eseguiti. Singolarmente belli sono quei tre candelabri che nel Consiglio veneto erano destinati a sorreggere le urne per raccogliervi i voti. Essi attualmente con gelosa cura vengono conservati nella R. Accademia nella sala dei bronzi: monumento non meno per la storia che per l' arte preziosissimo. Ma più di tutto servì a celebrar questo artefice il getto e il rinettamento della magnifica statua colossale di Bartolommeo Colleoni, che, modellata da Andrea Verocchio, egli condusse a sommo grado di perfezione. Nella lettera che Luca Paciolo scrive a Guidobaldo duca di Urbino, col dedicargli la sua *Somma d' Aritmetica*, l' anno 1484, dopo aver nominati con lode i primi ingegni italiani in ogni maniera di questi studii, e di aver a suo luogo encomiato il Verocchio, celebra in particolar modo Alessandro Leopardi, che in Venezia aveva allora finita la statua del Colleoni, così di lui scrivendo: *Alexandro Leopardi che la stupenda enea statua equestre del famoso Capit. Bart. da Bergamo con sua lima a perfetion condusse.*

LEOPOLDO CO. CICOGNARA

UN DES PILIERS EN BRONZE

DE LA PLACE DE SAINT-MARC

PLANCHE 14.

Parmi les plus beaux monuments de Venise, on doit sans aucun doute, indiquer ces Piliers en bronze, qui sont l' œuvre d' Alexandre Leopardi, insigne sculpteur et architecte. L' histoire des arts, en Italie, n' en a que fort peu parlé, tandis que ses œuvres lui donnaient le droit d' être placé au premier rang des artistes les plus illustres. Est-ce oubli, est-ce ingratitude? Dans l' un, comme dans l' autre cas, nous tâcherons d' y suppléer, en décrivant avec soin ses merveilleux travaux. Vis-à-vis la grande façade de l' eglise de Saint-Marc, on voit ces trois piliers, qui soutiennent des étendards. Par la composition, la netteté du jet et l' élégance extrême de toutes les parties, ils rivalisent avec tout ce qu'il y a de plus beau en fait d' art, soit antique, soit moderne. Ces trois monuments remplissent parfaitement le but qu' on s' était proposé en les élevant, tant à cause de leur solidité réelle, que pour leurs formes sveltes et nobles, ainsi que pour la richesse des ornements. On voit clairement que, dans ce siècle, non seulement on étudiait le beau style de l' antiquité, mais encore on le mettait en pratique, sans cependant s' asservir à une imitation matérielle. Nous ne parlerons pas de la signification des trois Piliers; car une puissance maritime, grande, riche, devait étaler avec pompe ses drapeaux sur sa place principale, en face du palais de l' État et du temple, dans le lieu des plus grandes réunions de son peuple. Sansovino a pensé que ces trois monuments signifiaient *Indépendance et Liberte, venant de Dieu seul, et non pas d' un prince quelconque.* D' autres ont cru y voir les emblèmes des trois royaumes, savoir, de Venise, de Chypre et de Candie: ceux qui penchaient pour telle signification, plutôt que pour telle autre, en donnaient les raisons et les arguments à l' appui. D' autres, suivant l' opinion populaire, y reconnurent Chypre, Candie et la Morée. Mais toute discussion sur une matière semblable serait oiseuse ici, et nous entraînerait loin de notre sujet. Nous pensons que ces piliers, placés comme ornements de la place, étaient le symbole de la puissance et de la grandeur de la République. Sansovino rapporte qu' on dressa d'abord celui du milieu en l'an 1501, Paul Barbo étant procureur de Saint-Marc; tandis que les deux autres furent élevés en l' année 1505, la quatrième du règne du doge Lorédano. Nous ne savons pas trouver d'arguments à l'appui de cette assertion, qui contredit les inscriptions qu' on peut lire et que nous reproduirons ici. Il est à remarquer que Barbo était procureur, avec ses deux collègues, pendant que précisément Lorédano était doge, en l'an 1501, et que le portrait de ce dernier existe sur le Pilier du milieu, et qu' on y lit même le nom de ce doge; et les inscriptions viennent démontrer clairement que les Piliers étaient placés sous les auspices de ce premier magistrat de la République vénitienne lui-même.

Immédiatement au dessous du médaillon de Lorédano, sur le petit collier qui surmonte la tête des lions, on lit les noms des procureurs PAVLO BARBO, M. ANTONIO MAVROCENO, NICOLAO TREVISANO PROCVRATORES ECCLESIAE S. MARCI. Sur l' autre petit collier, qui passe derrière les pattes des lions, on a gravé: LEONARDO LAVREDANO VENETIARVM DVCE ANNO EJVS IV. Sur le dernier petit collier, au dessous du bas-relief, on lit: ANNO DOMINI M. D. V. MENSE AVGVSTI OPVS ALEXANDRI LEOPARDI.

Sur les deux autres Piliers, derrière les pattes des lions, la même inscription est répétée, avec le nom du Doge et le chiffre de la quatrième année de son règne, sans autre chose; et à la place du petit collier, on a substitué un feston de feuillages de laurier. Tout ceci est positivement exact, et n' admet pas de conjectures.

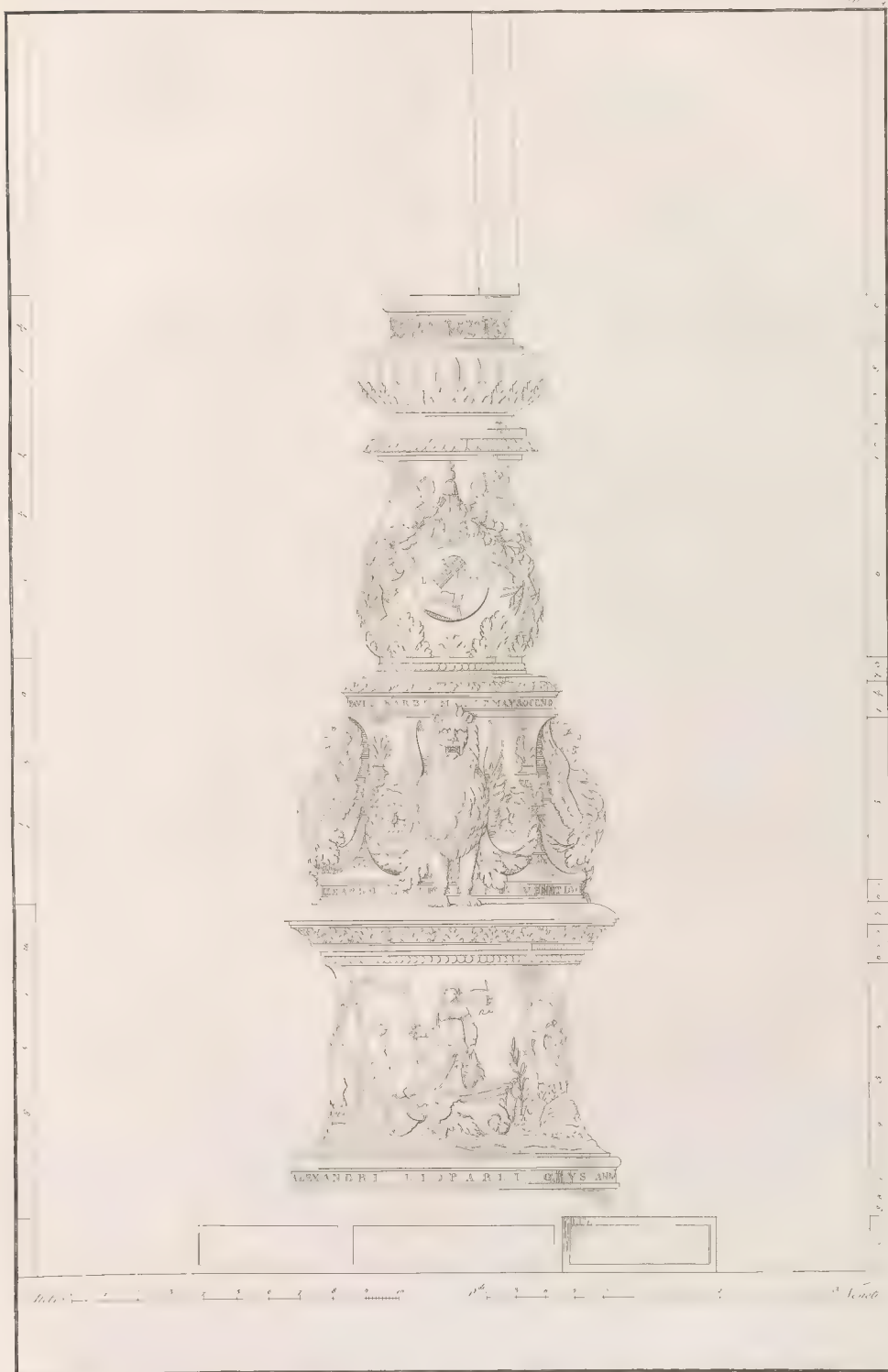
Les bas-reliefs, qui entourent les Piliers dans leurs soubassements, sont différents entr' eux, sans qu' il y ait variété entre les masses principales. L' un de ces bas-reliefs représente les fruits de la terre, portés sur mer par des Néréides et des Tritons; c' est l' allégorie de la navigation libre et indépendante, par laquelle les richesses et l' abondance se répandent ou se transportent au delà des mers, et deviennent communes à tous les peuples.

Un autre bas-relief montre la Justice, la Sagesse, ou Pallas et l'Abondance, placées sur trois vaisseaux, et, tout autour des éléphants, des dauphins et des chevaux marins. La création de l'artiste est vraiment des plus ingénieuses, et en même temps des plus sublimes; car à la Justice il a associé l' éléphant, symbole de la Force, de la Prudence et de la Tempérance, ainsi que de tant d' autres vertus, que lui attribuaient les Égyptiens, et plus particulièrement nos ancêtres, à l' époque dont nous parlons, où les recherches des savants et des artistes aboutissaient presque toujours à des allégories. L' auteur ajouta en outre le cheval marin à Minerve, qui, assise sur une cuirasse, et tenant l' olivier et la palme dans la main, devenait non seulement le symbole du savoir et des études, mais encore l' emblême de l' art militaire.

Enfin, se souvenant, à propos, que le dauphin, pour avoir sauvé la vie à Arion, fut toujours regardé comme le symbole de la Bienfaisance, il le réunit à l' Abondance, qui apporte aux peuples la richesse et la consolation, en les préservant de ce grand fleau, qu' on appelle Disette ou Famine. Il plaça sur le dernier pilier un bas-relief, qui représente le Dieu de la mer, Neptune, et un petit Satyre, qui lui offre les fruits de la vigne; Neptune est assis sur le dos d'une Bacchante maritime, ce qui, dans la pensée de l'artiste, indique que, si Venise était la maîtresse des rivages de l' Adriatique, toutefois, les jolis côteaux couverts de vignobles du Véronais, du Vicentin et du Frioul, sont ses tributaires pour les dons de Bacchus.

Les feuillages et les ornements qui décorent ces Piliers, sont fort beaux, et surtout les trois lions ailés, qui, attelés, comme des griffons, à un trépied d' Apollon, sont l'emblême caractéristique de la République. La netteté du jet de ces bronzes est merveilleuse; c'est à elle qu'ils doivent surtout leur conservation, car (nous l' avons remarqué) plus la surface des bronzes est unie et brillante, moins elle offre de porosité, moins elle absorbe de sels marins; et par conséquent, la durée du métal devient incomparablement plus longue. De prime abord, ces monuments ne paraissent pas très-élevés, à cause de l'étendue de la vaste place; mais, en s'approchant, on constate une hauteur de huit pieds, à partir du dernier socle, qui leur sert de base.

Leopardi était, de son temps, inimitable dans l' art du fondeur, et indépendamment de cette preuve, nous avons de lui d' autres œuvres, qui sont exécutées avec une telle perfection, qu'elles peuvent lutter avec tous les bronzes de tout autre âge et de tout autre pays. Les trois candélabres, qui servaient à soutenir les urnes du scrutin du Conseil de Venise, sont d' une beauté remarquable. Les candélabres ont été soigneusement déposés dans la salle des bronzes de l' Académie Royale, comme des monuments très-précieux de l' art et de l' histoire. Mais, ce qui a, plus que tout le reste, contribué à illustrer cet artiste, c' est la fameuse statue colossale de Barthélemy Colleoni, dont le dessin avait été donné par André Verocchio, et que Leopardi exécuta avec la plus grande perfection. Dans la lettre que Luc Paciolo écrivait à Guidobaldo duc d'Urbin, en lui dédiant la *Somma d'Aritmetica*, en l'an 1484, après avoir énuméré les grands artistes italiens dans ces sortes de travaux, et loué Verocchio à son tour, il loue particulièrement Alexandre Leopardi, qui venait d' achever alors la statue de Colleoni à Venise, et il s'exprimait ainsi à son égard: *Alexandre Leopardi, qui a exécuté et conduit à la perfection, avec la lime, l'admirable statue équestre du célèbre capitaine Barthélemy de Bergame.*

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

Pilo di bronzo che porta lo Stendardo di mezzo in Piazza di S. Marco

Pilier en bronze supportant l'Etendard au milieu de la Place S. Marc

CAMPANILE DI SAN MARCO

TAVOLA 15.

Questo grandioso, solido e grave edificio è uno de' più antichi di Venezia, e la storia della sua edificazione sta registrata nelle vecchie cronache, donde la trassero quasi uniformemente i più moderni scrittori. I suoi fondamenti vennero gettati nel 902 sotto il dogado di Domenico Tribuniapolo (1), lo che sappiamo non tanto per ciò che si legge tra le memorie che risguardano questo personaggio, quanto perchè le dette cronache insegnano, che nel 1131, sotto il doge Pietro Polani, fu compiuto il Campanile di s. Marco dal fondamento alla cella delle campane, già cominciato sin dall' anno 902. Nell'intervallo di oltre due secoli dalla sua erezione, non mancano li patrii scritti di attribuire il merito del proseguimento dell'edifizio a Pietro Partecipazio e a Tribun Memmo, i quali, nel 939 e nel 979, fecero continuare i lavori con attività (2). Nè rimase forse negletta la fabbrica durante l' undecimo secolo, ma se non va disputata al Polani la gloria di aver ultimata questa fabbrica sino alla cella, gli resta però diminuita dal doge Domenico Morosini, di cui abbiamo una memoria perenne nel muro della chiesa di Santa Croce di Luprio coll'epitafio seguente, riportato anche dal Muratori: *Sub me admirandi operis Campanili S. Marci construitur, et universae Histriae tributa renovantur* (3). Questo Doge fu eletto nel 1148 e morì nel 1155. Non è raro che da chi ha posta l' ultima pietra di un edificio siasi involata molta parte di quella gloria ch'era dovuta a' suoi predecessori.

Dopo essere stata condotta la Torre all' enunciata elevatezza, sembra che non si ristasse dal proseguirla, e ragionevolmente sotto il dogado di Sebastiano Ziani, eletto nel 1173 e morto nel 1178, venne costrutta la vecchia cella delle campane, tal quale apparisce negli antichi disegni, quale fu rappresentata da Alberto Durero nella sua Pianta di Venezia (stampa non comune a vedersi), e quale in fatti rimase sino all' anno 1510 (4). Riceve validissimo appoggio questa conghiettura dall'osservarsi come precisamente in quell'epoca il Barattieri, dopo di aver innalzate le due Colonne di granito orientale nella Piazzetta di s. Marco, essendo stato riconosciuto per insigne ingegnere, venne adoprato in molte altre opere, e singolarmente nel rendere agevole il trasporto de' materiali per lavorare esternamente nel Campanile di s. Marco, ciò ottenendo col far salire e discendere certe ceste, che prima di lui non erano usate. Deesi pure al soggiorno di questo artista lombardo in Venezia, la pratica più generale di alcune dottrine meccaniche, e la educazione di alcuni allievi, fra i quali si distinse particolarmente il Montagnana.

Rimasta la cella delle campane per lunghissimo tempo così nana e goffa, come la costrussero gli antichi architetti, e avutasi dalla Signoria di Venezia una felice caparra del merito di mastro Buono nell' edificio delle vecchie Procuratie, da lui innalzato, venne allo stesso affidata anche la costruzione della nuova cella, attico e piramide, come si vede al presente (5).

Questo Campanile ha due canne concentriche, l' una dentro l' altra, alla distanza di sei piedi tra loro, ch'è quanto vien occupato dalle scale che girano d' intorno, i rami delle quali sono trentadue, otto per lato, non già a scaglioni, ma stese sopra archi a guisa di ponte da un pianerottolo all'altro, con piano sul dorso dolcemente inclinato, per cui si giunge sino alla cella. Con altre scale di legno si montava al solo terrazzino soprapposto alla trabeazione della detta cella, ma furono rinnovate e continuate fino a due terzi circa dell'altezza interna della piramide nel grandioso ristauro di questa, fatto nell'anno 1805.

La grande ricchezza di Venezia ne'suoi ammirabili edificii rendesi rimarchevole anche per questa magnifica Torre, in cui le grandi colonne di mezzo, che reggono gli archi della cella, sono di bellissimo verde antico. È singolare la profusione di sì preziosi marmi in un' altezza che appena l' occhio può scorgerli.

Abbiamo veduto qual giro d' anni lunghissimo trascorse dalla prima fondazione sino al momento in cui fu rinnovata la parte superiore per opera di mastro Buono. Egli compì il suo lavoro in sei anni, e seppe ottenere la più armonica proporzione tra la cima e la parte inferiore, adattandovi ornamenti veramente grandiosi di stile, e relativi all' altezza dell' edificio in cui stanno disposti.

Non è questa una delle Torri le più eminenti del mondo, ma quantunque sia superata in elevazione da poche altre, non è da alcuna vinta nè nella bellezza delle sue proporzioni e delle sue forme, nè in quella solidità tanto indispensabile in luogo, in cui la fermezza degli edificii può dirsi una continuazione di portento. L'altezza, dal piano presente della Piazza sino al basamento della cella, è di piedi veneti 158; quella di detta cella è di piedi 26; l' attico è alto piedi 27 e mezzo; la piramide 63 e un quarto; l' Angelo 9 e un quarto. La totalità piedi 284, pari a metri 98.60. La sua larghezza è piedi 37, o metri 12.8, e rastrema di tre piedi sin alla base della cella.

Il piccolo edificio appoggiato a detta Torre, che forma prospetto all' ingresso del Palazzo Ducale, detto *la Loggetta*, opera degli aurei tempi, architettata dal Sansovino, verrà considerato separatamente, poichè egli è interamente disgiunto di stile e di oggetto dalla fabbrica ora illustrata.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) Non Domenico Tribuniapolo, ma Pietro Tribuno Memmo, fu doge in questo tempo, e a lui si deve, secondo i cronacisti, memorati anche dal Gallicciolli, i fondamenti del Campanile in discorso. Il Sansovino ed altri storici assegnano all'anno 888 e non al 902 la fabbrica de'fondamenti citati, primo anno della ducea di Pietro Tribuno anzidetto. F. Zanotto.

(2) Il citato Sansovino, e con lui parecchi altri, dice espressamente *che nell'anno* 1148 *si cominciò a tirar la muraglia di sopra a' fondamenti, sotto il doge Domenico Morosini.* F. Zanotto.

(3) Non epitafio era questo, ma sì la iscrizione, che sotto la immagine di ogni Doge, incominciando da Obelerio, vedevasi prima dell' incendio nella sala del gran Consiglio nel Palazzo Ducale. Cadde qui in errore il Cicognara, dall'avere mal letto il Sansovino. Questo storico dice che fu sepolto il Morosini in Santa Croce di Luprio, però non dice che ivi fosse apposta la ricordata iscrizione, sì bene nella sala citata. In Santa Croce poi non vi fu mai codesto epitafio, nè il Muratori lo riporta, sì la cronaca del Dandolo, pubblicata dallo stesso, nel suo *Rerum Ital.* al vol. XII. F. Zanotto.

(4) Il tipo originale in legno, che si attribuisce falsamente ad Alberto Durero, si conserva nella Raccolta, che l' amor patrio del nob. Teodoro Correr lasciò in morte alla città di Venezia.

(5) Sbaglia qui il Cicognara nell' asserire architetto della fabbrica delle vecchie Procuratie questo Buono, e nell' assegnare la costruzione di essa prima dell' anno 1510.

Il costruttore del pian terreno e del primo piano di esse Procuratie fu l' altro Buono più antico, erettore della Porta della Carta, vissuto quasi un secolo prima di questo Buono secondo. Il piano superiore poi delle Procuratie in parola fu decretato il dì primo settembre 1517, e fu assunta l'opera da Guglielmo Bergamasco, sotto la direzione del Buono secondo. (Vedi i documenti pubblicati dall'ab. Cadorin nel suo libro: *Pareri di XV architetti*, ec. Venezia 1838, pag. 190). F. Zanotto.

CLOCHER DE SAINT-MARC

PLANCHE 15.

Ce grandiose, solide et majestueux édifice est l'un des plus anciens de Venise. L'histoire de sa construction se trouve enregistrée dans nos vieilles chroniques, d'où la tirèrent presqu'uniformément nos écrivains les plus modernes. Ses fondations furent exécutées en l'an 902, Dominique Tribuniapolo (1) étant doge. C'est ce que nous apprenons autant par les mémoires, qui regardent ce personnage, que par les chroniques, qui indiquent qu'en 1131, sous le doge Pierre Polani, eut lieu l'achèvement du Clocher de Saint-Marc, savoir, depuis les fondations jusqu'aux cellules des cloches; ces fondations ayant été commencées en 902. Dans l'intervalle de ces deux siècles et au delà, nos chartes nationales ne manquent pas d'attribuer le mérite de la continuation de la bâtisse à Pierre Partecipazio et à Tribun Memmo, lesquels, en l'an 939 et en 979, poussèrent les travaux avec beaucoup d'activité (2). Cette bâtisse fut d'ailleurs negligée pendant le onzième siècle. Mais si on ne doit pas disputer à Polani la gloire d'avoir fait porter l'ouvrage jusqu'à la cellule des Cloches, cette gloire reste quelque peu diminuée par la coopération du doge Dominique Morosini. Nous en avons un souvenir durable dans l'épitaphe ci-après, qu'on lit sur le mur de l'église de Sainte-Croix de Luprio, et qui est aussi rapportée par Muratori: *Sub me admirandi operis Campanili S. Marci construitur, et universae Histriae tributa renovantur* (3).

Ce Doge fut élu en l'an 1148, et il mourut en 1155. Il n'est pas rare que celui qui pose la dernière pierre d'un édifice, ravisse une grande partie de la gloire qui était due à ses prédécesseurs.

La Tour ayant été elevée jusqu'à la hauteur indiquée, il paraît qu'on en continua la construction. Probablement, sous le doge Sébastien Ziani, élu en l'an 1173, mort en 1178, on construisit la vieille cellule des cloches, telle que nous la voyons figurer dans le Plans de Venise par Albert Durer (gravure devenue très-rare); et cela jusqu'à l'année 1510 (4). Cette conjecture se trouve corroborée par la circonstance que Barattieri, après avoir élevé, sur la petite Place de Saint-Marc, les deux Colonnes de granit oriental, et avoir été reconnu pour un grand ingénieur, fut employé à beaucoup d'autres travaux; et, en particulier, à la fabrication de certains paniers, qu'on ne connaissait pas avant lui, et qui servaient à monter et à descendre les matériaux pour les travaux extérieurs du Clocher de Saint-Marc. On doit également au séjour fait à Venise par cet artiste Lombard, la mise plus générale en pratique de plusieurs notions de mécanique, et on lui doit d'avoir formé quelques élèves, parmi lesquels se distingua surtout Montagnana.

La cellule des Cloches étant toutefois restée long-temps telle que l'avaient construite les anciens architectes, c'est-à-dire, d'une forme grottesque et basse, ce ne fut qu'après l'expérience faite du talent de maître *Buono*, dans la construction des Vieilles-Procuraties dirigée par lui, que le Gouvernement lui confia la construction de la nouvelle cellule, de l'attique et de la pyramide, tels qu'on les voit aujourd'hui (5).

Ce Clocher a deux gueules concentriques, l'une en dedans de l'autre, et à une distance de six pieds entr'elles; c'est précisément l'espace occupé par les escaliers, qui s'élèvent en spirale autour des deux gueules. Les branches des escaliers sont au nombre de trente-deux, huit de chaque côté; et ces branches ne sont pas formées de marches ou échelons, mais s'étendent sur des arches, comme un pont, d'un palier à l'autre, par des plans doucement inclinés, par lesquels on arrive jusqu'à la cellule; et ensuite, au moyen d'autres escaliers en bois, on montait sur le faîte seulement de la petite terrasse qui est au dessus de la travée de la dite cellule. Mais, en 1805, à l'époque de la restauration grandiose de la pyramide, l'escalier en pierre fut continué jusqu'aux deux-tiers de la pyramide.

Cette magnifique Tour rend de plus en plus remarquable la grande richesse des admirables édifices de Venise. Les grandes colonnes du milieu de cette Tour, qui soutiennent les arches de la cellule, sont en très-beau vert-antique. Il y a, dans ce Clocher, une profusion incroyable de marbres précieux à une élévation que l'œil peut à peine distinguer. Nous avons dit le très-grand nombre d'années qui se sont écoulées depuis que cette Tour fut commencée, jusqu'au moment où sa partie supérieure fut reconstruite par maître Buono. Cet artiste acheva son œuvre en six ans, et il en obtint la plus harmonieuse proportion entre la partie inférieure et le sommet, en y adaptant des ornements vraiment grandioses, soit pour le style, soit pour leur rapport avec la hauteur de l'édifice, où ils sont disposés.

Certes, cette Tour n'est pas l'une des plus élevées qui existent; mais quoiqu'elle ne soit surpassée en élévation que par un petit nombre de monuments de ce genre, aucun ne l'emporte sur elle par la beauté de ses proportions, de ses formes et son extrême solidité, qui était une qualité indispensable pour cette espèce d'édifices, en sorte qu'on peut considérer ce Clocher comme une suite incessante de prodiges. Son élévation, depuis le niveau actuel de la Place jusqu'à l'étage de la cellule, est de 158 pieds vénitiens; celle de la cellule est de 26 pieds; l'attique a 27 pieds et demi de hauteur; la pyramide 63 pieds et un quart; l'Ange atteint la hauteur de 9 pieds et un quart. Conséquemment, la hauteur totale, depuis la Place jusqu'à la tête de l'Ange, est de 284 pieds, soit 98 mètres et 60 centimètres. Sa largeur est de 37 pieds vénitiens, ou 12 mètres et 8 centimètres; elle se restreint insensiblement de trois pieds jusqu'à la base de la cellule.

Le petit édifice appuyé à cette Tour, qui fait face à l'entrée du Palais Ducal, et qu'on appelle la *Loggetta* (la petite Terrasse), ouvrage de la belle époque de l'art, fut construit par Sansovino. Nous en parlerons à part, car il est tout-à-fait distinct pour le style, comme pour la destination de la bâtisse que nous venons d'illustrer.

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

NOTES

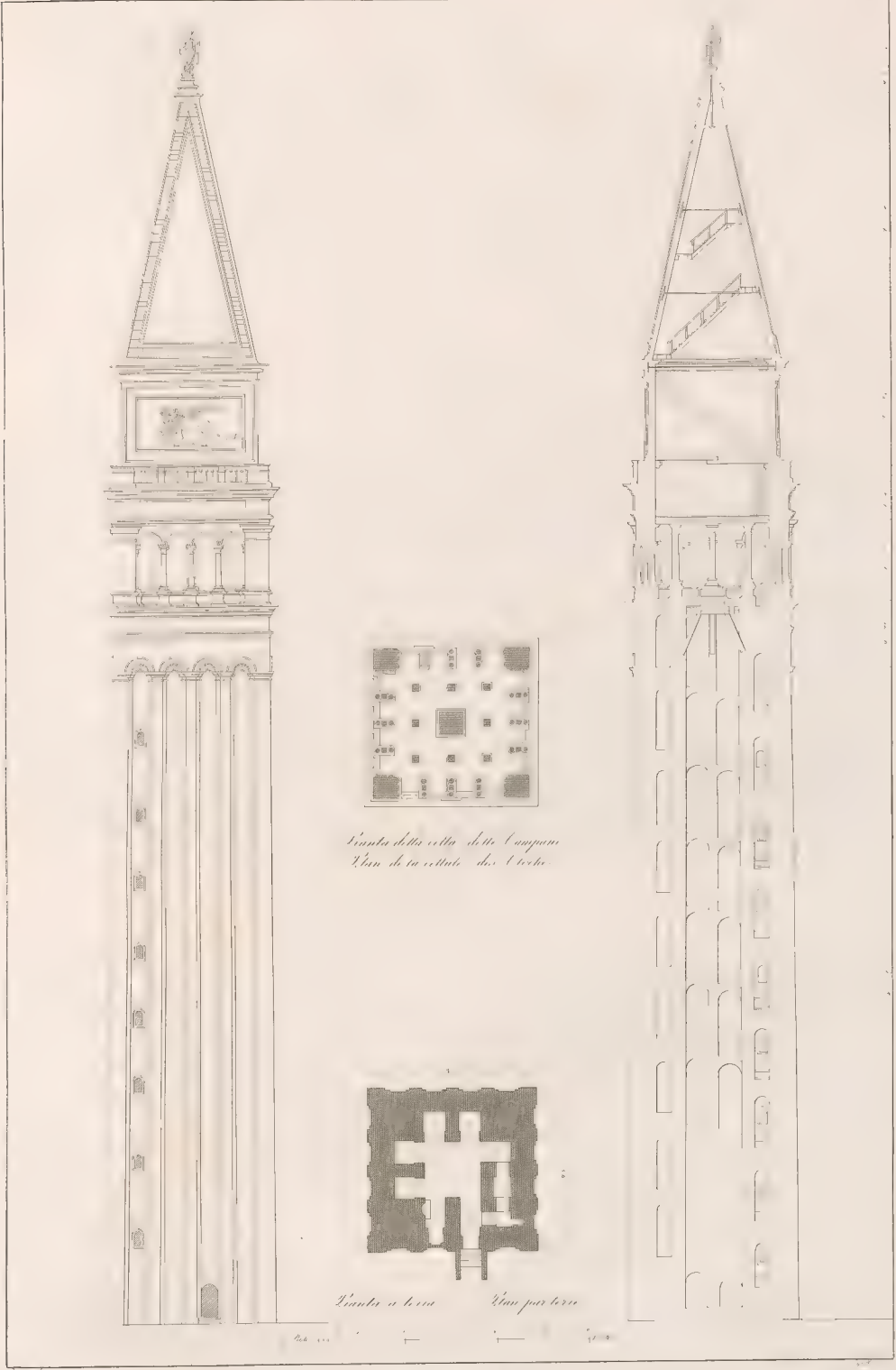
(1) Le Doge indiqué de ce temps là, ce n'est pas Dominique Tribuniapolo, mais Pierre Tribuno Memmo: c'est en effet sous ce dernier, qu'on exécuta les fondations du Clocher de Saint-Marc. Les chroniqueurs, cités aussi par Galliccioli, sont tous d'accord sur ce point Sansovino et d'autres historiens portent à l'année 888, et non pas à l'an 902, la susdite fondation: or, l'année 888 était la première du gouvernement du doge Pierre Tribuno. F. ZANOTTO.

(2) Le même Sansovino et d'autres disent positivement, *qu'en l'année* 1148, *on commença à élever le mur au dessus des fondations, Dominique Morosini étant doge.* F. ZANOTTO.

(3) Ce n'était pas une épitaphe, mais l'inscription qu'on plaçait au dessus de l'image de chaque Doge, à commencer par Obelerius. Les images et les inscriptions étaient visibles dans la salle du Grand Conseil au Palais Ducal, avant l'incendie. M. Cicognara s'est trompé, pour avoir mal lu Sansovino. Cet historien dit que Morosini fut enseveli dans l'église de Sainte-Croix de Luprio; il ne dit pas, cependant, que cette inscription était gravée sur les murs de l'église, mais, au contraire, qu'on la lisait dans la dite salle du Palais Ducal. Dans l'église de Sainte-Croix puis, cet épitaphe n'existe point, et Muratori ne la rapporte pas; c'est la chronique de Dandolo, publiée par Muratori, qui en parle, au volume XII des *Rerum Italicarum.*

(4) Le type original est en bois, que l'on attribue faussement à Albert Durer. On le conserve dans le recueil, qui fut légué à la ville de Venise par le noble Théodore Correr, qu'animait l'amour de son pays natal.

(5) M. Cicognara se trompe en affirmant ici que ce Buono est l'architecte de l'édifice des Vieilles Procuraties, et en indiquant que l'époque de leur construction est antérieure à l'année 1510.

Le constructeur du rez-de-chaussée et du premier étage de ces Procuraties, fut l'autre Buono, plus ancien, celui qui a bâti la Porte, dite *della Carta*, et qui vivait presque cent ans avant ce second Buono. Quant à l'étage supérieur des Procuraties dont il s'agit, le décret qui en prescrivit l'exécution, est daté du 1er Septembre 1517, et l'œuvre fut entreprise par Guillaume Bergamasque, sous la direction de Maître Buono second (Voir les documents publiés par l'abbé Cadorin, dans son livre: *Pareri di XV Architetti*, etc., Venise, 1838, page 190). F. ZANOTTO.

Prospetto e Spaccato del Campanile di S. Marco — Façade et Coupe du Clocher de S. Marc

PROSPETTO DELLA LOGGIA

APPIEDI

DEL CAMPANILE DI SAN MARCO

TAVOLA 16.

Addossata al campanile di s. Marco, dirimpetto alla porta del pubblico Palazzo, esiste la Loggia, eretta col disegno di Jacopo Sansovino circa l'anno 1540, come riporta l' erudito Temanza che dottamente la descrisse nella vita del medesimo Sansovino (1). L' oggetto di questa fabbrica fu di fare un luogo ove dovessero ridursi i nobili per intrattenersi in virtuosi ragionamenti; ma nell' anno 1569 fu destinata per sola residenza di tre Procuratori di s. Marco, che fra i nove a vicenda avean a presiedere alla guardia del Palazzo, durante il congresso del Gran Consiglio.

Questo picciolo edifizio sorge alquanto sopra il piano della Piazza. Si ascendono quattro gradini e si perviene ad un terrazzino (2) da tre lati circondato di balaustri. Il prospetto della Loggia è adorno di otto colonne, spiccate dal muro, di ordine composito. Posano esse sopra i loro piedestalli, e reggono una gentile trabeazione. Fra i tre maggiori intercolunnii vi stanno tre archi maestosi per i quali si entra nella Loggia, e fra i quattro minori vi sono scavati ornatissimi nicchi. Sopra, ed a piombo degli archi, v' è un attico ripartito in tre spazii maggiori, e quattro minori, corrispondenti ai sette intercolunnii di sotto. Sulla di lui cornice regna una continova balaustrata, che ricorre su tre lati della fabbrica e fa sponda al tetto. Questa balaustrata, e quella dintorno il terrazzino di sotto, il prelodato Temanza non le tiene per opere del Sansovino. I tronchi dei piedestalli, l'architrave, la cornice della trabeazione e le cornici dell' attico sono di gentil rosso di Verona; il rimanente è di candido marmo di Carrara, e le colonne sono di sceltissime brecce e di greci marmi. È ornatissimo questo edifizio di statue e bassorilievi, cose tutte ch' erano allusive al Governo ed agli Stati della Repubblica.

I quattro nicchi sono decorati di un egual numero di statue di bronzo, e sono bellissimi getti del Sansovino, cioè Pallade, Apollo, Mercurio, la Pace. Nel bassorilievo di mezzo all' attico, sta scolpita Venezia, figurata per la Giustizia, colle bilance e colla spada in mano e due fiumi allato, e dinotava l' equità della Repubblica nel governare. Giove, scolpito nel bassorilievo a destra, era allusivo al regno di Candia, e Venere, nell' altro a sinistra, al regno di Cipro, entrambi allora posseduti dalla Repubblica.

Ora indicheremo le principali proporzioni che si ritrovano, seguite dall' Autore, nella descritta fabbrica. — L' altezza dal piano della Piazza sino alla sommità dell' attico, ommessa la superior balaustrata, è la metà della total lunghezza della Loggia. Divise questa lunghezza in diecisette parti; ne impiegò nove nei tre maggiori intercolunnii fra loro eguali, e due per ogni intercolunnio minore, comprese le colonne. Il rapporto dell' altezza degli archi colla loro larghezza è come 7 a 3.

Ci sembra che se le colonne fossero state di maggior diametro, più maestosa sarebbe riuscita la totalità dell' ordine; si avrebbe potuto ridurre gli archi di due quadri, e meno elevato vedrebbesi l' attico, che ora eguaglia la metà dell' altezza ad esso sottoposta; cosicchè dir si potrebbe che il Sansovino, il quale abbinava esteso merito nella scultura e nell' architettura, abbia in questa sontuosa produzione prediletto più l' accessorio del principale.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) *Vita di Jacopo Sansovino*, pag. 230

(2) Questo terrazzino, nella pianta della Piazza di S. Marco, è segnato colla lettera N.

FAÇADE DE LA TERRASSE OUVERTE

(*LOGGIA*)

AU PIED DU CLOCHER DE SAINT-MARC

PLANCHE 16.

Cette Terrasse *(Loggia)* bâtie sur les dessins de Jacques Sansovino, en l'an 1540, se trouve appuyée au clocher de Saint-Marc, et fait face à la porte du Palais public.

Un érudit, M.r Temanza, en a fait la description dans la biographie de Sansovino (1). Dans l'origine, cette Terrasse *(Loggia)* fut édifiée pour servir de lieu de réunion, ou de *Casino*, aux nobles pour leurs entretiens familiers. Ensuite, en l'an 1569, ce bâtiment devint la résidence exclusive des trois sur les neuf Procurateurs, qui devaient présider, à tour de rôle, à la garde du Palais, pendant les séances du Grand Conseil.

Ce petit édifice s'élève un tant soit peu au dessus du plan de la Place. On monte quatre marches, et l'on parvient à une petite terrasse découverte (2), environnée, sur trois côtés de la terrasse, par des balustrades. La façade est ornée de huit colonnes, se détachant du socle du mur, et d'ordre composite. Les colonnes reposent sur des piédestaux, et soutiennent une gracieuse travée. Entre les trois plus grands entre-colonnements, il y a trois arches majestueuses, qui donnent accès à la terrasse, tandis qu'entre les plus petits entre-colonnements sont creusées des niches, très-riches d'ornements. Au dessus, et d'à-plomb aux arches, il y a un attique, divisé en trois espaces plus grands, et quatre plus petits, qui correspondent aux sept entre-colonnements inférieurs.

Sur la corniche de l'attique, règne une balustrade continue, qui entoure les trois côtés de l'édifice, et sert de bordure à la toiture. Cette balustrade et l'autre qui entoure la petite terrasse découverte ne seraient pas des ouvrages de Sansovino, suivant l'avis de Temanza. Le tronçons des piédestaux, l'architrave et la corniche de la travée, ainsi que celle de l'attique, sont en marbre rouge de Vérone. Tout le reste est en marbre blanc de Carrare, tandis que les colonnes sont en pierre choisie de brèche et en marbre grec. Cet édifice est très-orné de statues et de bas-reliefs, qui font allusion au Gouvernement et aux États de la République.

Les quatre niches sont ornées de quatre statues en bronze d'un beau jet; elles ont été exécutées par Sansovino, et représentent Pallas, Apollon, Mercure et la Paix. Sur le bas-relief du milieu de l'attique, on voit Venise sculptée et figurée sous le symbole de la Justice, ayant les balances et l'épée dans les mains, et une rivière de chaque côté. C'est une allégorie à l'équité du Gouvernement de la République. Jupiter, sculpté sur le bas-relief à droite, fait allusion au royaume de Candie; tandis que Vénus, sur celui de gauche, figure l'autre royaume de Chypre: ces deux royaumes étaient alors possédés par la République.

Nous allons maintenant décrire les proportions principales que l'artiste a adoptées pour sa bâtisse.

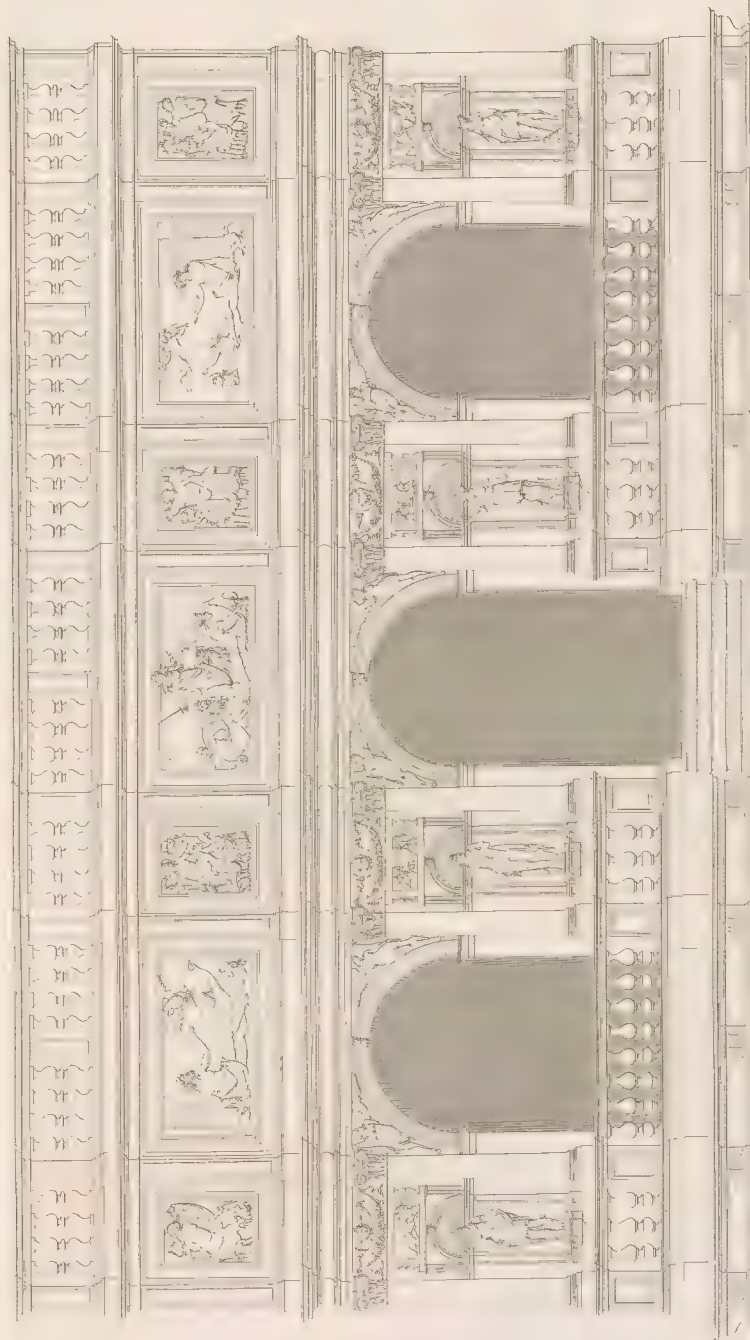
La hauteur, à partir du niveau de la Place, jusqu'au sommet de l'attique, sans calculer la balustrade supérieure, représente la moitié de la longueur totale de la terrasse ouverte. Cette longueur est divisée en dix-sept parties, dont Sansovino en emploie neuf pour les trois plus grands entre-colonnements, égaux entr'eux, et deux pour chaque plus petit entre-colonnement, les colonnes y comprises. Le rapport de la hauteur des arches avec leur largeur, est donc comme de 7 à 3.

Il nous semble que si les colonnes avaient eu un plus fort diamètre, l'ensemble de l'ordre en aurait été plus majestueux. On aurait pu réduire l'arche de deux carrés, et l'attique serait moins élevé, tandis qu'aujourd'hui il est égal à la moitié de la hauteur de l'édifice, qui se trouve au dessous de lui. De façon qu'on pourrait dire que Sansovino, malgré son grand mérite dans la sculpture et dans l'architecture, a songé dans cette production somptueuse plutôt aux accessoires qu'à la partie principale.

JEAN ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) *Biographie de Jacques Sansovino*, page 230

(2) Cette petite terrasse, dans le plan par terre de la Place de Saint-Marc, est indiquée par la lettre N

Metri

Prospetto della Loggia appiedi del Campanile di S. Marco rivolta al Palazzo Ducale

Façade de la Loggia au pied du Clocher de S.t Marc vers le Palais Ducal

TORRE DELL' OROLOGIO

TAVOLA 17.

La Torre dell' Orologio, elevata l' anno 1496, è opera di Pietro Lombardo. Maestoso portico a fornice con colonne corintie dà ingresso, a guisa di porta, dalla Merceria alla Piazza. Tre piani sono ad esso soprapposti con pilastri, pur di maniera corintia. Nel primo havvi il gran circolo in cui sono impresse le ore, i segni dello zodiaco, e le fasi della luna, giornalmente additate dalla sfera. Nel secondo v' è un tabernacolo con istatua di Nostra Donna, di metallo dorato, ai cui piedi sporge un piano semicircolare. Da una delle due porticelle, che sono a lato di essa statua, esce, in certe feste solenni, un Angelo con la tromba, seguìto dai Magi, grandi al naturale, i quali, nello scorrere il suddetto semicircolo, s'inchinano allorchè sono a lei dinanzi, e rientrano per l' altra porta. Nel terzo piano, in campo azzurro stellato d'oro, vi è scolpito di tutto rilievo il leone alato, e termina essa Torre con una grossa campana, immobilmente fitta sopra un palo di ferro, sulla quale due figure gigantesche di bronzo, chiamate volgarmente *i Mori*, battono con gran martelli a vicenda le ore. Sì bel meccanismo si dovette a Gio. Paolo Rinaldi (1) da Reggio, ed a Gian-Carlo di lui figlio, come si legge nel fregio sopra il grande arco d' ingresso. Dovendosi modernamente ricostruire, fu l' opera raccomandata al celebre ingegnere Bartolommeo Ferracina di Solagna, territorio di Bassano, che nel 1757 eresse il nuovo Orologio. Andrea Camerata, architetto, ristaurò la fabbrica nell' anno medesimo.

Le due fabbriche laterali che servono di abitazione, si eseguirono dopo il 1500, poichè non si vedono delineate nella carta di Venezia attribuita ad Alberto Durero. Se non n' è stato l' architetto lo stesso Pietro Lombardo, lo fu di certo un di lui seguace, poichè egli ritenne lo stesso carattere che si ravvisa nella decorazione della Torre (2).

Spicca in quest'opera una reale magnificenza, poichè la Torre è rivestita di greci marmi, e l' oro si può dire profuso; e se nelle parti non presenta modello d' imitazione, non lascia di produrre nella massa totale un bell'effetto; al che contribuiscono le quattro terrazze negli ultimi due piani dei fianchi, sormontate nel mezzo da quella della Torre. In oltre, forma questa fabbrica un nobile seguito alla linea delle vecchie Procuratie, alle quali è aderente.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) Non *Rinaldi* era il cognome di questi due costruttori di orologi, ma *de' Ranieri*, come dimostra il Muratori nella sua *Biblioteca Modenese* (Vol VI, pag 318), soprannominandosi essi ancora *degli Orologi* F Zanotto

(2) Fu positivamente Pietro Lombardo l' architetto di queste fabbriche, ciò risultando dal documento tratto dall' Archivio dall' ab. Cadorin, dal quale vedesi l' ordine dato, il dì 11 gennaio 1502, al magistrato del Sale, di somministrare al Lombardo, per queste opere, una quantità di pietre e di marmo ivi indicata. Vedi *Pareri di XV Architetti*, ec. Venezia 1838, pag. 164.

F Zanotto

LA TOUR DE L' HORLOGE

PLANCHE 17.

La Tour de l'Horloge fut construite en l'an 1496 par Pierre Lombardo. Un majestueux portique à forniche avec des colonnes, d'ordre corinthien, tient lieu de porte pour entrer de la Mercerie sur la Place. Trois étages sont superposés au portique; et tous les trois ont pour supports des pilastres, égalemet d'ordre corinthien. Au premier étage, il y a le grand cadran, qui sert à indiquer chaque jour, au moyen d'une aiguille, les signes du zodiaque et les phases de la lune. Le second étage est orné d'un tabernacle avec la statue de la Vierge en métal doré; à ses pieds fait saillie un plan en forme d'hémicycle. Par l'une des deux portes, qui sont aux deux côtés de la statue, sortent, en certains jours de fêtes solemnelles, un Ange avec la trompette, suivi des Rois Mages, de grandeur naturelle, qui, en parcourant l'hémicycle, viennent s'incliner devant la Sainte Vierge, et rentrent aussitôt par l'autre porte. Au troisième étage, sur champ d'azur semé d'étoiles d'or, on voit sculpté en plein relief le lion ailé.

Une terrasse sert de couronnement à la Tour; et au milieu plane, comme le faîte d'une pyramide, la grosse cloche, fixée, sans qu'elle puisse bouger, à une barre de fer. Deux figures gigantesques, appelées vulgairement *les Nègres*, viennent, tour-à-tour, frapper de grands coups de marteau sur la cloche, et marquer ainsi les heures. Ce beau mécanisme est dû à Jean-Paul Rinaldi (1) de Reggio et à son fils Jean-Charles, comme nous le dit l'inscription placée sur la frise de la grande arche d'entrée. Cette Tour ayant dû être reconstruite à nouveau, l'œuvre fut confiée au célèbre ingénieur Barthélemy Ferracina de Solagna, territoire de Bassano, qui, en 1757, construisit la nouvelle Horloge. André Camerata, architecte, restaura le bâtiment dans cette même année.

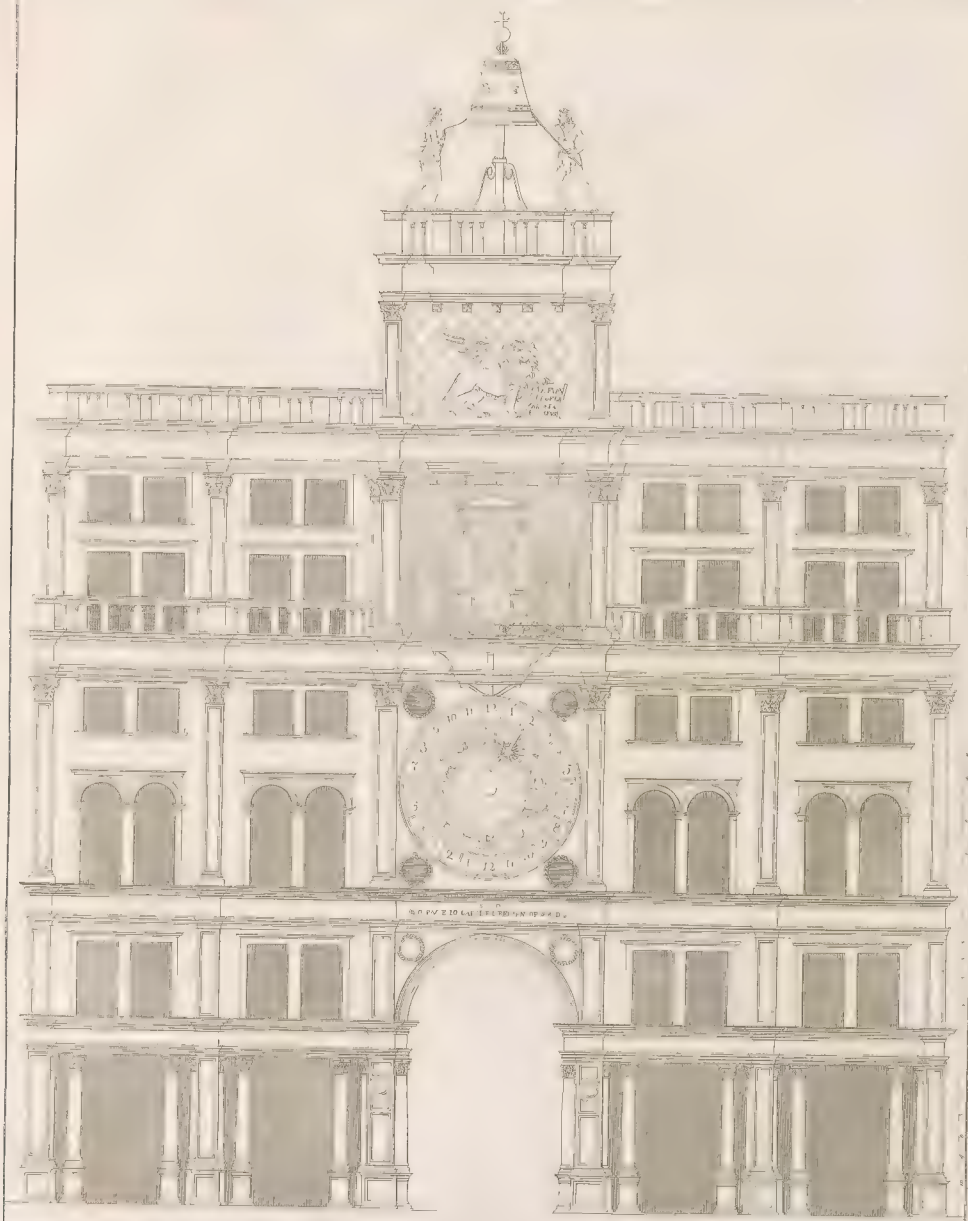
Les deux constructions latérales à la Tour, qui servent d'habitation, ont dû être exécutées après l'an 1500; car elles ne sont pas dessinées sur la carte de Venise, attribuée à Albert Durer. Si l'architecte, qui a bâti ces deux maisons, n'est pas Pierre Lombardo lui-même, ce doit être un de ses élèves; car le caractère des maisons est identique avec celui des ornements de la Tour (2).

Une magnificence toute royale brille dans ce monument, la Tour étant incrustée de marbres grecs, et l'or y a été répandu à profusion. Si les détails n'offrent pas de modèles à imiter, l'ensemble est d'un très-grand effet, grâce aux quatre terrasses des deux derniers étages latéraux, qui sont surmontés par la terrasse du milieu de la Tour. Cet édifice, enfin, fait un beau pendant à la ligne des vieilles Procuraties, auxquelles il est adhérent.

JEAN ANTOINE SELVA

NOTES

(1) Le nom de ces deux constructeurs d'horloges n'était pas *Rinaldi*, mais *de' Ranieri*, ainsi que Muratori le démontre dans sa *Biblioteca Modenese* (Vol. VI, page 318). Ils étaient aussi surnommés *degli Orologi*. F. ZANOTTO.

(2) C'est positivement Pierre Lombardo qui fut l'architecte de ces édifices. Cela résulte des documents tirés des archives de l'abbé Cadorin, d'où il appert que l'ordre fut donné à la magistrature du Sel, à la date du 11 janvier 1502, de fournir à Lombardo, pour cette œuvre, une certaine quantité de pierres et de marbres, qui y est indiquée Voyez *Pareri di quindici Architetti*, etc. Venezia 1838, page 164. F. ZANOTTO

Prospetto della Torre dell'Orologio alla Piazza di S. Marco

Façade de la Tour de l'Horloge sur la Place de S. Marc

PALAZZO DUCALE

PIANTE

TAVOLE 18, 19, 20, 21.

L'esame di quelle opere architettoniche che precedono il risorgimento delle arti in Italia, occupando in questo momento molti letterati in Germania, in Francia, in Inghilterra, faceva sembrare più grave ad ognuno di essi l'indugio che si è frapposto per illustrare il più convenientemente che da noi si possa il veneto Palazzo Ducale; ma ci accingiamo finalmente a soddisfare la loro impazienza. Non si è da noi negletto di entrare in argomenti relativi alle più antiche epoche dell' arte, secondo il carattere degli edifizii fin qui illustrati, ed era ben evidente che non si sarebbe ommesso di far conoscere in tutto il suo lume uno dei più grandi monumenti architettonici del XIV secolo, ricchissimo per la sua mole e per i suoi ornamenti, cospicuo per il luogo in cui fu edificato, e famosissimo per avervi accolta la veneta Signoria durante il periodo di tanti secoli. Nuovo forse a taluno riescirà quanto esporremo per lo silenzio degli scrittori che trattarono delle grandezze veneziane; e convien dire che anche i monumenti sieno presi di mira alle volte dallo stesso destino ch' è riserbato a tanti uomini insigni, mentre di quelli si parla e le più minute loro vicende s' illustrano, e più accuratamente della loro origine antica e venture singolari si ragiona, quanto più per vetustà minacciano deperimento; e di questi per l' ordinario si tessono encomii, quando, passati ad altra vita, sia ben rimoto il pericolo che per fumo di lode si ecciti in loro scintilla di orgoglio, o noia si rechi alle narici dei gelosi contemporanei.

Non un disegnator diligente, non uno scrittore accurato ci conservò documenti, ci presentò sott'occhio un lineamento misurato del Palazzo Ducale, la cui origine è sepolta nelle più antiche memorie, rimanendo affidata soltanto a conghietture dedotte da qualche passo di oscuri cronisti. Quindi rapidamente scorrendo sulle memorie degli antichi tempi, e restringendoci alle sole positive notizie della sua ultima riedificazione, lo esamineremo nello stato presente, con ampio corredo di tavole illustrandolo, il meglio che per noi si possa; dolendoci che siaci venuto meno il valido aiuto di uno dei più dotti e zelanti collaboratori di questo nostro lavoro, Gio. Antonio Selva, rapitoci avanti che l' opera delle Fabbriche Veneziane giugnesse al suo compimento (1).

Questo vasto edifizio, che sembra signoreggiare la laguna e la città, sovrastando per la dignitosa sua mole a tutte le fabbriche circostanti, mutato destino, accoglie pur oggidì ciò che di più qualificato e prezioso appartiene a Venezia. È divenuto residenza dei capi del Comune, e di altri cospicui magistrati (2), ed oltre all'essere destinato a conservare non solo i monumenti della scultura e della pittura veneziana nelle pareti e nelle vôlte, raccoglie sotto il suo tetto preziosi musei di antichità, e la insigne biblioteca Marciana; per le quali cose è stabilmente provvisto alla sua conservazione, rimossa ogni tema di ulterior guasto o deperimento.

Quantunque la sua ultima riedificazione sia accaduta nel tempo che s' innalzavano per ogni dove vastissimi e ricchissimi edifizii nello stile impropriamente chiamato *gotico*, nondimeno ci sembra questo Palazzo allontanarsi tanto dai modi di costruzione e di ornato, che distinguono le altre fabbriche precedenti di poco o contemporanee, quanto abbiam veduto essere diverso lo stile della Basilica di s. Marco da quello dei templi rinomatissimi che sorsero in Lombardia, in Germania, in Francia, nelle Fiandre e in Inghilterra. La singolar posizione e le politiche e commerciali relazioni dei Veneziani introdussero necessariamente in queste Isole forme, modi, stile, materiali, artisti di un genere alquanto dissomigliante da ciò che andavasi altrove veggendo e operando, e ci rammentarono piuttosto i modi arabi e bisantini che i normanni o germanici, giacchè era molto meno straniero a Venezia un Saraceno od un Turco, che un Francese, un Tedesco, e persino un Lombardo. Fede di ciò ne ha fatto abbastanza quanto abbiam riportato a suo luogo intorno alla Basilica di s. Marco, edificata ed ornata di materiali provenienti da antiche demolizioni, e recati dalle isole del Levante, e tutta incrostata coi monumenti delle sue conquiste, i quali, appartenendo ad epoche tra loro diverse, offrono, per così dire, una storia tanto bizzarra quanto interessante della decadenza e delle vicende delle arti, come della maggiore o minor civiltà dei popoli, coi quali erano i Veneziani in continua relazione.

Da tutto questo evidentemente derivò quello strano miscuglio che vedesi di greco e di arabo, non essendo mai interrotte le comunicazioni con Costantinopoli, colle isole del Levante, con Alessandria, col Cairo, Damasco, ec. Gli ori quindi e le gemme, i nielli, le cesellature, gli smalti, o che si lavorassero in Venezia o più spesso a Bisanzio, venivano eseguiti con quello stile che comunemente si denomina tuttavia opera bisantina. I capitelli, gli ornati, i pavimenti, le cupole, gl' incrostamenti delle mura, le merlature, i musaici erano un impasto di quelle maniere praticate allora anche dagli Arabi in Egitto, in Ispagna ed in Sicilia (3).

Ad oggetto di escludere od adottare queste opinioni, o per meglio dire questo modo di vedere, non debbonsi prendere materialmente a troppo scrupoloso esame gli edifizii che attualmente esistono in Egitto o in Ispagna, per poi dedursi comparativamente che non vi sia una immediata affinità ed una esatta rassomiglianza. L' imitazione non poteva e non doveva essere interamente servile, ed è anche d' uopo considerare, che sebbene i Veneziani potessero anticamente assimilare il loro gusto di costruzione a quello delle nazioni con cui tenevano relazioni e commercio, nondimeno per loro stessi erano i meno barbari nella barbarie comune, e non erano assolutamente privi di nozioni indigene. È mestieri altresì convenire che in Italia la popolazione veneziana era la meno imbastardita dalle incursioni straniere (4), e che il rifugio delle ultime Colonie romane nell' Estuario aveva conservato, più che altrove non erasi fatto, un resto ancora vivo del gusto romano, per quanto si voglia guasto e corrotto, ma che per tale si riconosceva in Aquileja, in Altino, in Opitergio, come i monumenti il dimostrano, e come poi si trasfuse nelle prime fabbriche che si andavano erigendo a Grado e a Torcello. Cosicchè quando si cominciò ad innalzare edifizii di qualche importanza in Venezia, ciò fu bensì coi mezzi delle ricchezze accumulate dal commercio in Levante, ma facendo servire talora, e mescendo i materiali di un' epoca e di una nazione con quelli di un' altra, e formando il più spesso un singolare impasto di gusto e di stile che non è più nè questo, nè quello. Il quale stile acquista una specie di originalità soltanto nei veneti edifizii, e non può reggere alle esatte comparazioni che volessero farsi con tante opere, che per cura di molti dotti con laboriose indagini ricevono oggidì le più accurate illustrazioni. Gli editori e gli studiosi delle fabbriche di York, di Lincoln, di Cambridge, e soprattutto l' infaticabile illustratore della Cattedrale di Colonia, Sulpizio Boisseret, cercherà inutilmente nelle Fabbriche Veneziane di che instituire paralleli precisi cogli sforzi dell' ardimento Normanno; chè quando si avesse a cercare una qualche figliazione di quello stile in Italia, si riconoscerebbe piuttosto nella magnifica fabbrica del Duomo di Milano, dove operarono gli artefici della Cattedrale di Strasburgo, o in qualche altra che a quell' epoche si andava innalzando, più particolarmente però ad uso di chiese che di regie abitazioni.

Non vedesi nel nostro edifizio quell' estremo ardimento di dimensioni che qualifica specialmente lo stile chiamato gotico, nè quella apparente esilità che produce non sappiamo se più la meraviglia o un certo ribrezzo nei riguardanti, e che non può ottenere solidità se non col mezzo di forze latenti. Nè meno a questa veneta mole potrà applicarsi la spiegazione che intese qualcuno di dare intorno all' origine di quello stile, dedotta dal primo uso delle meccaniche, applicato al riparo degli umani bisogni. Si è discussa non solo eruditamente, ma anche col soccorso di una immaginazione *romantica* (per servirci del vocabolo di moda) l' origine di certo gusto di

PALAIS DUCAL

PLANS

PLANCHES 18, 19, 20, 21.

L'examen des œuvres d'architecture, qui ont précédé la renaissance des arts en Italie, occupe en ce moment de nombreux érudits en Allemagne, en France, en Angleterre. Aussi chacun d'eux supportait avec peine le retard que l'on a mis à illustrer, aussi convenablement que nous pouvions le faire, le Palais Ducal de Venise; mais nous allons enfin satisfaire leur juste impatience. Nous n'avons jamais négligé de traiter des sujets relatifs aux plus anciennes époques de l'art, suivant le caractère des édifices illustrés jusqu'ici; il était donc bien évident que nous n'aurions pas omis de faire connaître dans toute sa splendeur, l'un des plus grands monuments de l'architecture du XIV siècle, aussi riche par les proportions que par les ornements, illustre par le lieu où il a été édifié, et très-fameux, parceque pendant une si longue période d'années, la Seigneurie de Venise en a fait sa résidence. Ce que nous allons exposer paraîtra peut-être nouveau à quelques personnes, à cause du silence des écrivains, qui ont traité des grandeurs vénitiennes. Mais il faut bien avouer que les monuments eux-mêmes sont quelque fois sujets à la destinée réservée à tant d'hommes de mérite. En effet, quant aux monuments, si par leur vétusté ils menacent de périr, c'est alors qu'on en parle, qu'on signale leurs moindres vicissitudes, qu'on rapporte avec le plus de soin l'antiquité de leur origine et les aventures remarquables qui s'y sont passées; et quant aux hommes, on n'en fait l'éloge que lorsqu'ils sont morts, et qu'a cessé le danger de voir éclater chez eux quelque étincelle d'orgueil allumée par les fumées de la louange, ou de froisser la jalousie des contemporains.

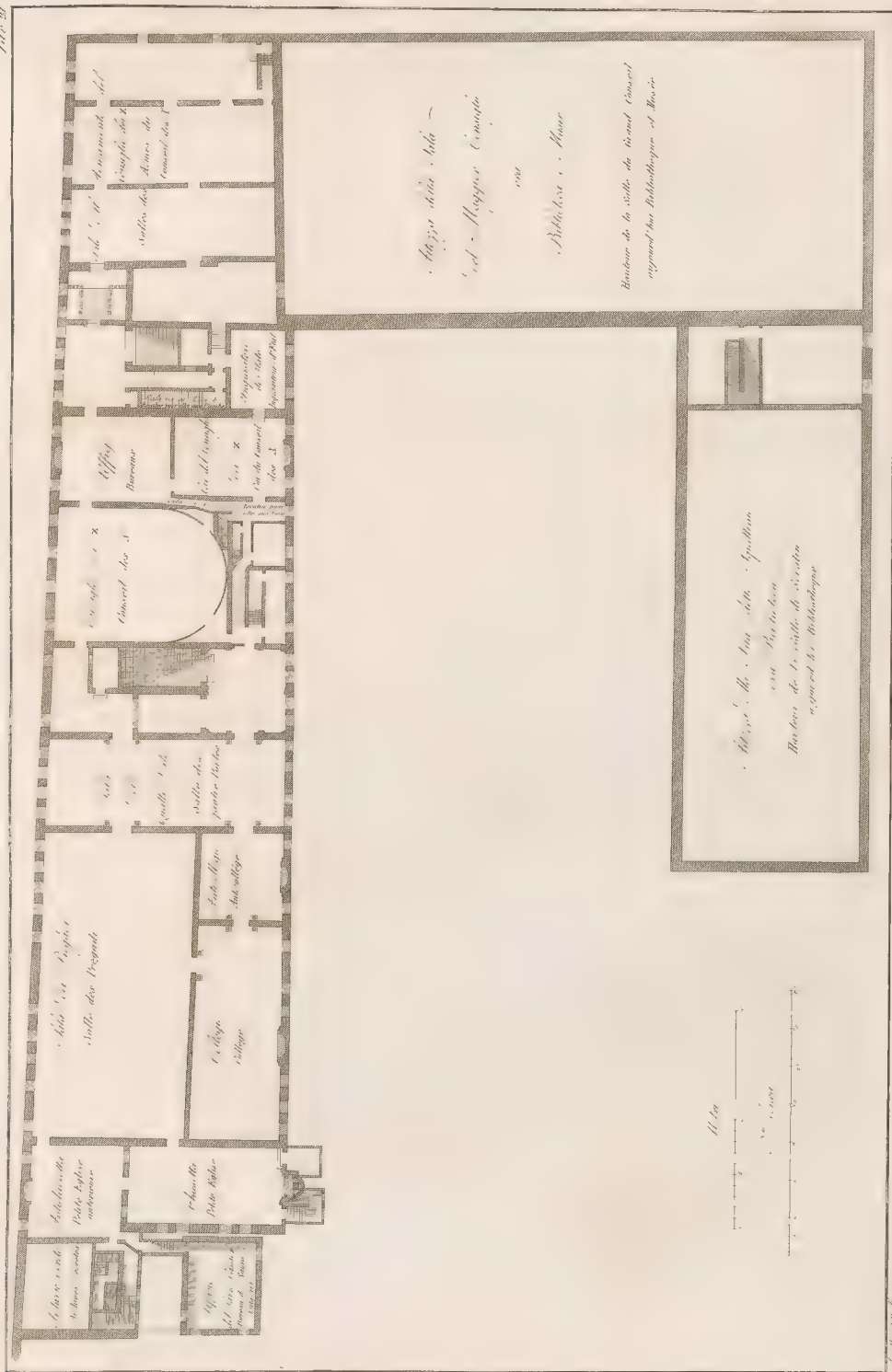
Aucun diligent dessinateur n'a tracé et mis sous nos yeux un profil mesuré du Palais Ducal; pas un seul écrivain soigneux ne nous a conservé de documents sur cet édifice, dont l'origine, ensevelie dans les souvenirs des temps les plus reculés, n'est appuyée qu'à des conjectures, fondées sur quelques passages d'obscures chroniques. Aussi, passant rapidement sur ce qui nous reste de traces d'un passé lointain, et nous bornant aux seules connaissances positives que nous possédons à l'égard de la dernière reconstruction de ce Palais, nous l'examinerons dans son état actuel, et à l'aide de planches nombreuses, nous l'illustrerons de notre mieux. Mais nous regrettons de nous voir privés de l'appui d'un des nos plus savants et zélés collaborateurs dans ce travail, M.r Jean Antoine Selva, que la mort nous a enlevé avant que l'ouvrage *delle Fabbriche Veneziane* (des Édifices de Venise) fût arrivé à son terme (1).

Ce vaste édifice, qui semble commander la lagune et la ville, élevant sa masse majesteuse au dessus de tous les bâtiments qui l'environnent, ayant changé de destination, renferme cependant aujourd'hui dans son sein ce que Venise possède de plus distingué et de plus précieux. Il est devenu le siége de la Municipalité et d'autres magistratures élevées (2); il est affecté à la conservation des monuments de la sculpture et de la peinture vénitiennes sur ses parois et sur ses voûtes; il contient de précieux musées d'antiquités; il abrite enfin la remarquable bibliothèque *Marciana*. Il s'en suit que sa conservation est désormais assurée, et que toute crainte de voir cet édifice s'abîmer et dépérir, doit disparaître.

Bien que la dernière réédification du Palais Ducal ait eu lieu à l'époque où l'on élevait partout de très-vastes et de très-riches constructions dans le style improprement appelé *gothique*, ce néanmoins il nous semble que ce Palais s'éloigne des modes de construction et d'ornements, qui distinguent les autres bâtisses, ou de quelque peu antérieures, ou contemporaines, autant que nous avons vu le style de la Basilique de Saint-Marc s'écarter de celui des temples célèbres qui furent élevés en Lombardie, en Allemagne, en France, en Flandre, en Angleterre. La position exceptionnelle des Vénitiens, leurs relations politiques et commerciales introduisirent nécessairement dans ces Îles des formes, des manières, un style, des matériaux, des artistes d'un genre tant soit peu différent de ce qui se voyait et se faisait ailleurs. Ils nous rappelèrent plutôt les manières arabe et byzantine, que celles des Normands ou des Allemands; car un Sarrasin ou un Turc était beaucoup moins étranger à Venise, qu'un Français, un Allemand, ou même qu'un Lombard. Ce que nous venons de dire est suffisamment prouvé par ce que nous avons, en son lieu, rapporté au sujet de la Basilique de Saint-Marc, construite et ornée avec des matériaux, provenant d'anciennes constructions et apportés des îles du Levant, tout incrustée des monuments des conquêtes de Venise, lesquels appartenant à des époques différentes entr'elles, offrent, pour ainsi dire, une histoire aussi bizarre qu'intéressante de la décadence et des vicissitudes des arts, aussi bien que du dégré plus ou moins avancé de civilisation des peuples, avec lesquels les Vénitiens étaient en contact permanent.

De tout cela est evidemment dérivé ce singulier mélange que l'on aperçoit de grec et d'arabe, les communications n'ayant jamais été interrompues avec Constantinople, avec les îles du Levant, avec Alexandrie, le Caire, Damas, etc. Aussi, l'or, les pierres précieuses, les guillochis, les ciselures, les émaux, soit qu'ils fussent travaillés à Venise, soit, et plus souvent, à Constantinople, étaient exécutés dans le style que l'on désigne communement encore aujourd'hui sous le nom de style byzantin. Les chapiteaux, les ornements, les dalles, les coupoles, les incrustations des parois, les crénelures, les mosaïques formaient un pêle-mêle de ces differents modes, qui étaient alors aussi en usage chez les Arabes, en Égypte, en Espagne et en Sicile (3).

Si l'on veut rejeter ou adopter ces opinions, ou, pour mieux dire, ces manières de voir, il ne faut pas faire subir un trop rigoureux examen aux édifices qui existent actuellement en Égypte ou en Espagne, pour conclure ensuite de cet examen et de la confrontation, qu'il n'y a point de ressemblance exacte ou d'affinité immédiate. L'imitation ne pouvait et ne devait point être servile: et il faut considérer que les Vénitiens, bien qu'ils aient pu anciennement assimiler leur goût, en fait de constructions, à celui des nations avec lesquelles ils entretenaient des rapports et faisaient le commerce, ils étaient cependant eux-mêmes les moins barbares, au milieu de la barbarie générale, et n'étaient pas tout-à-fait dépourvus de notions indigènes. On doit aussi convenir qu'en Italie la population vénitienne était celle que les incursions étrangères avaient le moins abâtardie (4); et que ces dernières Colonies romaines dans l'Estuaire avaient conservé dans le lieu de leur asyle, plus que cela n'était arrivé ailleurs, un reste toujours vivace du goût romain. Sans doute ce goût était, autant qu'on le voudra, gâté et corrompu; mais on en reconnaissait encore les indices à Aquilée, à Altinum, à Opitergium, ainsi que les monuments en font foi, et comme il a passé depuis dans les premières constructions qu'on a élevées à Grado et à Torcello. C'est ainsi que lorsqu'à Venise on commença à construire des édifices de quelque importance, on le fit à la vérité au moyen des richesses accumulées par le commerce dans le Levant, mais en faisant servir parfois et en mêlant les matériaux d'une époque et d'une nation avec ceux d'une autre époque et d'une autre nation, et formant le plus souvent un singulier mélange de goût et de style, qui n'est plus ni celui-ci, ni celui-là. Ce style n'acquiert, il est vrai, quelque originalité que dans les bâtisses vénitiennes, mais il ne saurait soutenir une exacte comparaison que l'on pourrait vouloir faire avec tant d'autres œuvres, qui reçoivent aujourd'hui les plus diligentes illustrations par les laborieuses recherches de plusieurs savants. Les éditeurs et les admirateurs des édifices d'York, de Lincoln, de Cambridge et surtout le D.r Sulpice Boisseret, l'infatigable historien de la Cathédrale de Cologne, chercheraient vainement dans les constructions vénitiennes de quoi établir des comparaisons précises avec les hardis efforts des Normands. Si on voulait rechercher quelque filiation de

Pianta generale al piano delle Loggie del Palazzo Ducale — Plan général à l'étage des Galeries du Palais Ducal

Pianta generale del secondo piano nobile nel Palazzo Ducale — *Plan général du second étage noble au Palais Ducal*

architettura che molto si allontana dall' antico veneto, e si è cercato dedurla dall' adattamento dei tronchi, dei rami e persino delle cortecce nel fabbricare delle prime capanne; rendendo ragione in tal modo più facilmente e piacevolmente di tante esilità e di tante piccole forze multiplicate e affastellate, per ottenere poi una resistenza sufficiente a sorreggere prodigiose elevazioni. Si è in tal modo spiegata una quantità d' intrecciamenti d'archi di pieno centro, dalle cui intersecazioni derivano quelle del sesto acuto, e tante altre variate forme e acutezze che rendono sì vario e sì bizzarro uno stile, assai meno che non si crede appartenente all' infanzia dell' arte, e piuttosto relativo ad alcune modificazioni della sua decadenza e della sua corruzione. Ma si è appunto in queste spiegazioni ingegnose fatto ciò che sappiamo in altri tempi e da altri maestri essersi indicato, per dare ragione delle origini di ben più antichi edifizii, e persino delle distinzioni degli ordini nella greca architettura; poichè Vitruvio ci rimena egli egualmente a riconoscere, nel primo riparo ai bisogni dell' uomo e nella prima capanna, i precetti di ben altro genere di costruzione; e dalle combinazioni accidentali di flessuose foglie desume nel capitello corintio l' origine dei più ricchi ed eleganti ornamenti: per la qual cosa si vede come talvolta le stesse cause appariscono aver prodotti risultamenti tra loro assai disparati e contrarii.

Noi saremo ben lungi dal voler dare, dopo tutto ciò, alcun torto ai più moderni scrittori, e lasciando da parte una serie di quistioni che non potrebbero risolversi facilmente, poichè molti potrebbero aver ragione, conchiuderemo questo preambolo col dire, che sono maggiori le relazioni che trovansi tra il Palazzo Ducale di Venezia e gli edifizii arabi, di quello che tra le altre fabbriche impropriamente chiamate gotiche; e ciò rispetto alla sua elevazione, alla sua massa, al suo incrostamento esteriore, a' suoi finestroni, alle principali sue porte, a quella specie di merlatura che corona la cima dell' edifizio, e in fine a quella prima fisonomia che le fabbriche, siccome gli uomini, presentano nel loro aspetto (5). Noi potremo rimandare i curiosi alle opere del Murphy, alla grandissima opera dell' Egitto, pubblicata per conto del Governo francese, e per ogni applicazione singolare e curiosa che far si volesse con lo stile gotico, al *Saggio sull'origine, storia e principii della Gotica Architettura*, pubblicato in Londra dall' illustre Hall nel 1813, per non riferir qui altra folla di opere conosciute, o che si stanno preparando in Germania e in Inghilterra sul medesimo tema. È comun voto però che non tardi ad essere di pubblica ragione quanto con profonde definizioni ed applicazioni abbiamo inteso leggersi nelle particolari conferenze dell' Instituto di Francia, alla voce *Architettura Gotica*, per quella parte enciclopedica di nozioni in materia d' arti, tuttora inedita, a cui si dedicano quegli artisti eruditi, ed in ispecie il dottissimo Quatremère de Quincy.

Fino da tempi più remoti la veneta Signoria soleva porre ogni cura al decoro del tempio e della residenza del Doge; e sebbene di questi primi antichi edifizii non rimangano avanzi, nondimeno, per le storiche tradizioni e per qualche antica suppellettile rimasta nel Tesoro e nella Basilica, si può giustamente dedurre che in Venezia era più magnificenza che in ogni altro Stato d' Italia.

Tutte le cronache ci riferiscono che fino dall' anno 809, or volgono undici secoli, Agnello Partecipazio fece por mano al Palazzo Ducale presso la Chiesa (che già sino dall' 830 chiamavasi Cappella del Doge, quando in quella si pose il corpo di san Marco allora recato da Alessandria), e per quante sieno le vicende o i ritardi che può aver subìto questa fabbrica dalla prima sua fondazione sino al tempo di Pietro Orseolo II, che fu doge nel 998, è d' uopo che fosse però ridotta a grande magnificenza, se da tutti i cronisti contemporanei vien riferita la sontuosa accoglienza che nel Palazzo Ducale ricevette l' imperatore Ottone II, ospite del Doge di Venezia (6).

La Pala d' oro (7) coperta di gemme, di ceselli, di smalti, di nielli, che tuttavia si conserva nell' altar maggiore della Basilica, e che fu lavorata in quei tempi, può servirci ad attestare che le parole de' cronisti non sono esagerate quando ci riportano che Ottone *ut condictum fuerat ad palatium venit, et omni decoritate illius perlustrata, in orientali turre se, cum duobus suis, retrudi et servari voluit* (8); e in proposito del doge Orseolo ci espongono che *inter caetera decoritatis opera daedalico instrumento capellam construere fecit, quam non modo marmoreo, verum aureo mirifice compsit ornatu.*

Sarebbe a perdita di pazienza l'investigare se di quanto formava la grandezza e la magnificenza del Ducale Palazzo possa esservi oggi qualche vestigio. Chi fosse vago di comprovarne la impossibilità, basta che sulle cronache riconosca li molti incendii a cui soggiacque in tante epoche differenti, e perderà certamente ogni lusinga di far risalire alle antichissime epoche surriferite, con buoni argomenti, alcuna benchè minima parte di quella riedificazione che vien qui da noi prodotta e illustrata. Tutto però evidentemente concorre perchè si debba riconoscere l' esistenza dell' attuale edifizio all' epoca del doge Marino Faliero, e nella sua ultima nuova ricostruzione non rimase di appartenente all' antichissima fabbrica se non se l' area con molte fondamenta e con alcuni muri maestri dalla parte del così detto *Rivo di Palazzo* d' incontro alle Prigioni (9). Tutto concorre a dinotare come la facciata del Palazzo che guarda la laguna fosse costruita nella metà del secolo XIV, attaccandosi la nuova fabbrica alla vecchia all' angolo del ponte della Paglia, e assimilando il tutto con quei rivestimenti esteriori che alla meglio offrissero un aspetto di simmetria, il quale, per la varietà dei piani, difficilmente poteva combinarsi senza distrugger il totale; e adottando sino il ripiego di lasciare alcuni vani tra i muri antichi e i moderni per allineare la massa esterna dell' edifizio. Questa fabbrica racchiude il salone del Maggior Consiglio, in fondo al quale Guariento Padovano nel 1365 dipinto aveva, in chiaroscuro verde, il Paradiso; e poichè frammenti di questa pittura, superstiti a più d' un incendio accaduto di poi, rimangono ancora visibili sotto la tela dell' attual Paradiso del Tintoretto, è chiaro abbastanza come, da quell' epoca fino a' dì nostri, quei muri maestri dell' edifizio non abbiano sofferto alterazione: oltre di che ci viene riferito dal Sansovino e da altri scrittori, che in questa sala, e precisamente sul trono del Doge, leggevansi alcuni versi di Dante allusivi a quella pittura, non però fatti allorchè il famoso poeta venne oratore a Venezia per i signori di Ravenna, come taluno ha asserito con isbaglio cronologico, ma ivi stati collocati molti anni dopo, e tolti da alcun'altra pittura, forse di Giotto, sotto cui potevano essere stati dettati dallo stesso Dante, giacchè se è vero che morì in Ravenna, come tutti gli storici convengono, nell' anno 1321, non poteva aver dettati li quattro versi dopo che Guariento aveva dipinto il Paradiso in questa sala, cioè circa il 1365, anno in cui bensì dimorava stazionato in Venezia Francesco Petrarca.

L' amor che mosse già l' Eterno Padre
Per Figlia aver di sua Deità Trina,
Costei, che fu del suo Figliuol poi Madre,
De l' universo qui la fa Reina (10).

Le testimonianze più autentiche intorno alla vera epoca ed al nome dell'architetto di questa nuova fabbrica le abbiamo nel Sabellico e nell' Egnazio, corrispondenti a tutte le altre cronache, e segnatamente a quella dei segreti archivii dei Procuratori, le quali ci confermano all' unanimità come il merito della costruzione debbasi a Filippo Calendario, architetto veneziano, morto nel 1354, mentre attendeva a tanto insigne lavoro. E in questo luogo giova riportare lo squarcio che leggesi nella dotta *Dissertazione* sull' antica pianta di Venezia già pubblicata dal Temanza.

« Sappiamo che l' ultima fabbrica di questo Palazzo fu intrapresa al » tempo del doge Marino Faliero. Sappiamo anche che l' architetto fu un » veneziano, chiamato Filippo Calendario (11), il quale per essere impaniato » nella nota congiura del suddetto Doge, ebbe la disgrazia di morire appeso » ad un patibolo. Egli era anche scultore; e se le figure che adornano il » finestrone sopra la Piazzetta verso s. Giorgio sono, come si dice, opere » sue (12), egli per quell' età era uomo di merito; e ch' ei fosse tale lo con» ferma anche il seguente elogio scritto dall'erudita penna del nostro celebre » Egnazio »: *Estabat quidem aurea Marci aedes insigni opere absoluta, sed deerat huic Marcianae areae forum ipsum praecipua urbis pars, ut urbs ipsa, et templum majore quadam admiratione ab omnibus viseretur: quum Philippus Calendarius Marini Faletri principatu statuarius et architectus insignis non dubitavit id opus aggredi, qui et forum ipsum columnis, intercolumniisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore, in quo patres convenire possent creandis Magistratibus statis diebus, ut illi merito ab universa Civitate omnia deferentur; utinam vero Marini Faletri conjurationem nunquam secutus foret, neque enim illi Civitas gratissima aliquod unquam praemium negasset* (13).

Il primo esaminarsi della Pianta generale del Palazzo, Tav. 18, farà conoscere come l' edificazione di quest' epoca ha comprese necessariamente le diciassette arcate che guardano il canale di san Marco e le sei prime che trovansi rimpetto alle altre fabbriche sulla Piazzetta, restando verosimilmente da condursi a compimento il lato che termina alla Porta, detta *della Carta*. Quest'opinione è la più adatta a conciliare ciò che si osserva, con quello che riporta il Sansovino essersi fatto poi per ampliamento del Palazzo nel 1423 sotto il dogado di Francesco Foscari, esprimendo che *parve ai Padri di ampliare il Palazzo, et farlo condegno a tanta Piazza, et a tanta città. Et cominciando dal detto cantonale dove fu lasciato il vecchio, si tirò fino alla porta grande, che si chiama hora* alla Carta: *et coperta la faccia di marmi rossi et bianchi distinti in piccioli quadri, il detto Principe vi fabricò la porta di marmo, con la sua statua con diverse figure.* Vero è però che la continuazione dell' edifizio da questo lato trovasi corrispondere perfettamente a quanto settanta anni prima

ce style en Italie, on la retrouverait plutôt dans le magnifique Dôme de Milan, au quel travaillèrent les ouvriers de la Cathédrale de Strasbourg, ou dans quelqu' autre de ces édifices, que l' on élevait à cette même époque, plutôt cependant pour des églises, que pour des résidences royales.

On ne remarque pas dans l' édifice qui nous occupe en ce moment, cette extrême hardiesse de dimensions, qui caractérise particulièrement le style dit *gothique:* on n' y aperçoit pas non plus cette apparente maigreur qui produit, nous ne savons pas si c' est de l' étonnement ou de l' effroi chez l'observateur, et qui ne peut obtenir la solidité nécessaire, qu'au moyen de forces latentes. On ne pourra pas non plus appliquer à ce grand bâtiment vénitien l' explication que quelqu'un a cru donner de l' origine du style, dont il s' agit, en prétendant le faire dériver du premier usage des machines, appliquées aux besoins de l' homme. On a discuté non seulement avec érudition, mais même à l' aide d' une imagination que nous appellerons *romantique* (pour nous servir d' un mot à la mode), l' origine d' un certain goût d' architecture, qui s' éloigne beaucoup de l' ancien goût vénitien. On a voulu déduire cette origine de l' application des troncs, des branches et des écorces elles-mêmes dans la construction des premières huttes: et l' on a ainsi expliqué plus facilement et plus agréablement une aussi grande maigreur de formes, et un aussi grand nombre de petites forces multipliées et accumulées à l' effet d' obtenir une résistance suffisante pour supporter de prodigieuses masses dans les airs. C' est ainsi encore qu' on a expliqué une quantité d' entrelacements d' arcs, en plein-cintre, dont les intersections produisent celles des ogives, et tant d' autres formes diverses et de subtilités, qui rendent si varié et si bizarre son style, lequel appartient beaucoup moins qu' on ne le pense à l' enfance de l' art, et se rapporte plutôt à quelques modifications de sa décadence et de sa corruption. Mais on a précisément fait dans ces ingénieuses explications ce qui a été indiqué, en d'autres temps et par d' autres maîtres, comme la raison de l' origine des plus anciens édifices, et même des distinctions des divers ordres de l' architecture grecque. En effet, Vitruve nous reconduit également à reconnaître les préceptes d' un tout autre genre de construction dans les premiers moyens mis en œuvre pour satisfaire aux besoins de l'homme et dans la première hutte ou cabane; et dans les combinaisons accidentelles de feuilles flexibles, il trouve l' origine des ornements les plus riches et le plus élegants du chapiteau corinthien. On voit par là que quelques fois les mêmes causes semblent avoir produit des résultats contraires et disparates.

Nous nous garderons donc soigneusement, après tout cela, de donner tort aux écrivains les plus modernes, et nous laisserons de côté une série de questions qui ne sauraient être aisément résolues, car plusieurs de ces écrivains pourraient aussi bien avoir raison: et nous terminerons ce préambule en disant qu' il y a plus d' analogie entre le Palais Ducal de Venise avec les édifices arabes, qu' avec les autres constructions improprement dites gothiques: et ceci par rapport à la hauteur de ce Palais, à sa masse, à ses incrustations extérieures, à ses grandes fenêtres, à ses portes principales, à cette espèce de dentelure qui couronne le faîte de l' édifice, et, enfin, à cette première physonomie que les bâtiments, de même que les hommes, présentent dans leur aspect (5). Nous pourrons renvoyer les personnes qui aiment à s' occuper de ces sortes de matières, aux œuvres de M.r Murphy, au grand ouvrage sur l' Égypte, publié pour le compte du Gouvernement français et, pour toute comparaison particulière et curieuse que l' on voudrait faire avec le style gothique, à l' *Essay sur l' origine, l' histoire et les commencements de l' architecture gothique*, publié a Londres, en 1813, par M.r Hall, sans citer ici une foule d' autres ouvrages connus, ou que l' on prépare en Allemagne et en Angleterre, sur le même sujet. On désire toutefois généralement, que les mémoires que nous avons appris avoir été lus dans les conférences particulières de l' Institut de France, et qui donnent de si profondes définitions et applications, ne tardent pas à être publiées. Ces mémoires, en effet, contiennent, quant aux mots d' *Architecture gothique*, nombreux notions encyclopédique sen fait d'arts, qui sont encore inédites, et auxquelles se consacrent ces artistes érudits; et principalement l' illustre M.r Quatremère de Quincy.

Dès les temps les plus reculés, la Seigneurie de Venise avait l' habitude de donner tous ses soins à orner le Temple et la résidence du Doge; et bien que de ces premiers anciens édifices il ne reste point de traces, ce néanmoins, par les traditions historiques et par quelques anciens meubles ou objets précieux, qui existent encore dans le Trésor et dans la Basilique, on peut conclure raisonnablement qu' il y avait plus de magnificence à Venise, que dans tout autre État de l' Italie.

Toutes les chroniques nous rapportent que, dès l' an 809 (il y a donc maintenant onze siècles révolus), Agnello Partecipazio fit entreprendre la construction du Palais Ducal, près de l' Église, laquelle dès 830 fut appelée Chapelle du Doge, lorsqu' on y déposa le corps de Saint-Marc, qui venait d' être apporté d' Alexandrie. Quelques soient les vicissitudes ou les retards que peut avoir éprouvés la construction du Palais depuis sa première fondation jusqu' aux temps de Pierre Orseolo II, qui fut doge en 998, il faut toutefois que cet édifice fût déjà devenu bien magnifique, puisque tous les auteurs de chroniques contemporaines rapportent la somptueuse réception qui fut faite dans le Palais Ducal à l' Empereur Othon II, l' hôte du Doge de Venise (6).

La *Pelle-d' or* (7), couverte de pierres précieuses, de ciselures, d' émaux, de guillochis, que l' on conserve encore aujourd' hui au maître-autel de la Basilique, et qui est un travail de ces temps-là, peut nous servir à prouver que les chroniqueurs n' ont pas exagéré quand il rapportent qu' Othon, *ut condictum fuerat ad palatium venit, et omni decoritate illius perlustrata, in orientali turre se, cum duobus suis, retrudi et servari voluit* (8): et lorsqu' ils nous exposent, à propos du doge Orseolo, que, *inter caetera decoritatis opera daedalico instrumento capellam construere fecit, quam non modo marmoreo, verum aureo mirifice compsit ornatu.*

Ce serait faire inutilement preuve de patience que de rechercher s' il reste aujourd' hui quelque vestige de tout ce qui constituait jadis la grandeur et la magnificence du Palais Ducal. À celui qui voudrait en constater l'impossibilité, il suffirait de voir dans les chroniques les nombreux incendies, que ce Palais a subis à tant d' époques différentes; et certes il perdrait tout espoir de faire remonter avec de bonnes raisons la plus minime partie de l'édifice reconstruit, que nous produisons et illustrons ici, à ces époques très-reculées que nous avons désignées plus haut. Tout cependant concourt à fixer la date de l' existence de l' édifice actuel à l' époque du doge Marino Faliero; et dans sa dernière reconstruction, il ne resta debout de ce qui appartenait au très-ancien édifice, que l' aire du bâtiment, avec plusieurs fondements et quelques murs principaux du côté du *Rivo di Palazzo*, en face des Prisons (9). Tout concourt à indiquer que la façade du Palais qui donne sur la lagune, a été construite vers le milieu du XIV siècle, la nouvelle bâtisse venant se souder à la vieille à l'angle du pont de la *Paille*, et le tout ayant été assimilé avec des revêtements extérieurs, capables, le mieux que l' on pourrait, d'offrir un aspect symétrique, qui, à cause de la variété des plans, pouvait difficilement être obtenu, sans détruire l'ensemble. On adopta même l' expédient de laisser quelques vides entre les anciens et les nouveaux murs, afin de mettre en droite ligne la masse extérieure de l' édifice. Cette bâtisse comprend la salle du Grand Conseil, au fond de laquelle *Guariento* de Padoue, en 1365, avait peint le Paradis en grisaille verte. Or, comme des fragments de cette peinture, ayant survécu à plusieurs incendies qui ont eu lieu depuis, sont encore visibles sous la toile du Paradis actuel peint par le Tintoret, il résulte assez évidemment que, depuis cette époque jusqu' à nos jours, ces murs principaux de l' édifice n' ont subi aucun changement. En outre, Sansovino et d' autres écrivains nous rapportent que dans cette salle, et précisément sur le trône du Doge, on lisait quelques vers du Dante, faisant allusion à cette peinture, mais qui, cependant n' ont pas été composés lorsque l'illustre poëte vint à Venise comme ambassadeur des souverains de Ravenne, ainsi que l' ont affirmé par erreur chronologique plusieurs écrivains. Ces vers ont dû être placés là plusieurs années après, et tirés d' une inscription relative à quelqu' autre peinture, à une peinture de *Giotto* peut-être, au dessous de laquelle ils ont peut-être été dictés par le Dante lui-même. En effet, s' il est vrai, comme tous les historiens en conviennent, que le Dante mourut à Ravenne en l' année 1321, il ne pouvait avoir dicté les quatre vers après que Guariento eut peint le Paradis dans cette salle, c' est-à-dire, vers l'an 1365, époque où était à demeure à Venise François Pétrarque.

L' amor che mosse già l' Eterno Padre
Per Figlia aver di sua Deità Trina,
Costei, che fu del suo Figliuol poi Madre,
De l'Universo qui la fa Reina (10).

Dans le Sabellico et l' Egnazio, d' accord en cela avec toutes les chroniques, et en particulier avec celle des archives secrètes des *Procuratori*, nous avons les témoignages les plus authentiques sur l' époque précise de cette nouvelle bâtisse et sur le nom de son architecte. Ces témoignages sont unanimes pour attribuer le mérite de cette construction à Philippe Calendario, architecte vénitien, mort en 1354, pendant qu' il dirigeait cette grande bâtisse. Il est utile de rapporter ici le passage qu' on lit dans la savante *Dissertation* sur l' ancien plan de Venise, que Temanza a publiée autrefois.

« Nous savons que la dernière construction de ce Palais fut entreprise » du temps du doge Marino Faliero. Nous savons aussi que l' architecte fut » un Vénitien, nommé Philippe Calendario (11), qui s' étant trouvé mêlé à » la célèbre conjuration de ce Doge, eut le malheur de mourir sur une po» tence. Il était aussi sculpteur; et si les figures qui ornent la grande fenêtre

era stato edificato dal Calendario, e se anche il nuovo architetto non avesse costrutto il rimanente di quest'ala dai fondamenti, egli è indubitato che almeno congiunse coll'incrostamento esteriore dei marmi la nuova aggiunta all'angolo della sala del Maggior Consiglio, restando visibile anche esteriormente, dall' alto al basso della facciata, il luogo dove incomincia la sala dello Squittinio dopo le prime sei arcate del portico inferiore (14). La differenza di diametro della settima colonna nel pian terreno, che restar dovette per numero d'anni in angolo, i due rinfianchi alla corrispondente nelle logge superiori, il basso rilievo in luogo del vano (15) tra i due piccoli archi di sesto acuto, e alcune irregolarità di colore, di cemento e di superficie nell' incrostamento delle pietre nel muro esterno, fanno conoscere evidentemente ciò che si troverà indicato in questa pianta generale e nell' alzato della facciata alla Tav. 22.

All' anno 1471, sotto il ducato di Cristoforo Moro, conviene poi assegnare il compimento del braccio interno dell' edifizio, che conduce in forma di loggiato fino alla scala dei Giganti, siccome abbiamo verificato dalle cronache, dagli stemmi e dalla statua dello stesso Doge, come alla Tav. 30. *Fu anche fenido el Palazzo da una banda, e fulli messa nella sommità la statua del Doxe de marmoro, e due altre statue de Adam ed Eva nude, alquanto più basse, fatte per man d' un valentissimo Scultor, e sono in fazza di la scala grande che va al Palazzo.*

Così all' epoca di Marco e Agostino Barbarigo, che tennero il ducato dal 1485 al 1501, fu cominciata l' interna facciata ricchissima sulla corte del Palazzo, in cui tanto si distinse quell' Antonio Bregno protomastro (16), al quale devesi parimente la scala scoperta, al fianco di cui sono scolpite le arme dei Barbarighi. Poco dopo, nei primi venti anni del XVI secolo, Leonardo Loredano fece costruire l' altra elegantissima piccola facciata interna che risponde alla corte, detta dei Senatori, come indicano le sue arme scolpite in più luoghi, e come il dimostra lo stile che rendevasi ogni giorno più depurato, avvicinandosi alle luminose epoche dell' arte. Tutto ci fa credere doversi questa attribuire a Guglielmo Bergamasco, il quale stando in quell' epoca al servigio della Signoria, aveva fabbricato anche il grazioso palazzo de' Camerlinghi a Rialto ed un magnifico altare a Santa Maria dei Servi, ora trasportato ai Ss. Gio. e Paolo; le quali produzioni tutte coincidono tra loro perfettamente per una visibile e caratteristica eleganza e conformità di stile.

Il lavoro però del più grande e più ricco dei lati interni fu poi ripreso nel 1546 da *Antonio Scarpagnino*, proto del Magistrato del Sale; di quel Magistrato ch' era appunto incaricato della edificazione e conservazione del Palazzo del Doge, e fu in sei anni ridotto a compimento, ponendovi li suoi stemmi il doge Francesco Donato, come si vedono in tutti gli ordini della facciata, e nel giro delle logge, e così pure nell' esterno prospetto lungo il rivo di Palazzo d' incontro alle Prigioni; e come sta chiaramente espresso nelle cronache, più volte da noi indicate, sebbene dal Sansovino non siasi ciò chiaramente accennato, e sia preterito dal Temanza. *Dogando il Prencipe Francesco Donado, in questo anno 1546 del mese d' agosto per ordine dell' Illustrissima Signoria di Venezia fu dato principio a edificar el restante del Palazzo Ducal, qual fu buona parte di quello fatto sotto il Prencipe Agostin Barbarigo, ed edificado fece ponere le sue arme a perpetua memoria, e fu Proto mistro Antonio Scarpagnino, qual era Proto dil Magistrato del Sal.* E più avanti. — 1550, *in settembre, il Palazzo Ducal, el qual per avanti era sta principiado a fabbricar, fu fenido de piere vive lavorade come appar, e coverto de piombo, el qual veramente è un opera bella e de gran spesa.* Fu mirabile in fatti che sotto questo Doge si ponesse termine all' interna ed esterna decorazione del Palazzo; che in faccia a quello si elevasse la Biblioteca dal Sansovino; che si desse compimento alla fabbrica della Zecca: per le quali cose vedesi veramente essere stata quell' epoca una delle più memorabili e felici per l' opulenza e la magnificenza della Repubblica.

Sembrerà strano a taluno di veder arrivata l' epoca più famosa per le arti italiane, e pressochè ultimati i lavori nel Palazzo Ducale, senzachè apparisca alcuna maestosa costruzione del sommo architetto Andrea Palladio, che trovavasi in Venezia, e ai tempi del quale essendo accaduti i più memorabili incendii in quell' edifizio, oltre la perdita e distruzione d' inestimabili preziosità, ridotto lo avevano più volte in pessima e pericolosissima situazione. Nel 1574 in fatti, sotto il dogado di Alvise Mocenigo (17), incendiarono le sale del Collegio e dell' Anticollegio con immenso guasto dell' interno, e non ritenendosi che fossero allora egualmente integrali i danni della parte solida della costruzione, e che perciò non si dovesse trattare su d' alcun nuovo progetto, si pose quindi mano immediatamente a rifare la parte ornamentale, in cui per lo studio sui più squisiti ornati delle romane antichità era specialmente insigne il Palladio. In effetto, colla sua direzione vennero fatte le quattro Porte nella sala vicina al Collegio, e immaginati gli stucchi a cui diede opera il Bombarda. Si compiansero in quelle sventure d' incendii le perdite somme d' intagli, di dorature, di marmi orientali, e più di tutto dei tre gran quadri dipinti da Gio. Bellino e da Tiziano, opere eseguite nel maggior colmo della lor vigoria d' ingegno e di pennello, e che rimaste preda alle fiamme, diedero poi luogo alle sostituzioni, in cui spiccano attualmente le opere di Paolo Veronese e del Tintoretto.

Ma la sventura e il danno maggiore da cui fu minacciato questo edifizio accadde tre anni dopo, nel 1577 il 20 dicembre, in cui arsero le due gran sale del Maggior Consiglio e dello Squittinio, le cui pareti erano coperte delle più insigni memorie storiche e dei fasti luminosi della Repubblica, per mano di Gentile e Gio. Bellino, di Vittore Carpaccio, del Pordenone, di Tiziano, ec., i quali avevano sostituite le più stupende produzioni de' loro pennelli a quelle di Guariento, di Pisanello, dei Vivarini, di Gentile da Fabriano, ed avevano ne' loro soggetti storici eternato l' effigie de' primi uomini di Stato e dei più grandi luminari di dottrina, per cui quel secolo fu sovra ogn' altro chiarissimo. Tutto perì sventuratamente in poche ore, a cagione specialmente della fusione del piombo dei coperti, che impediva la rapidità dei soccorsi; e le fiamme ingoiarono ogni cosa (18). Fu in questa luttuosissima circostanza che Palladio sostenne, contro il parere di molti architetti, che l' indebolimento delle muraglie erasi fatto sì grande da non osare di porvi il carico de' solai, e propose di rifabbricare il Palazzo con eleganza e con diverso modo di costruzione. Non rimane traccia del disegno da lui proposto, che forse sarà stato uno semplice schizzo; ma ognuno potrà figurarsi quale dovette essere il parto di un' immaginazione sì brillante e sì vivace. Anche Cristoforo Sorte opinò che la immensità del disordine non ammettesse di fare una restaurazione felice (19): archi spezzati, capitelli franti, colonne fuori di piombo, avvallamento dell'angolo sul rivo al ponte della Paglia, oltre grandi fenditure delle muraglie, furono bastanti ad atterrire il Senato medesimo che si divise in due partiti. Radunati i Comizii, prevalse però l' opinione di fare ogni tentativo per non introdurre alcuna novità, se fosse possibile, tenendo ferme le antiche massime del Governo.

Antonio Da Ponte, uno de' più grandi architetti per le somme sue cognizioni nella statica degli edifizii, come lo dimostrano le due più solide costruzioni di Venezia, le Carceri e il ponte di Rialto, aveva già dato ragione della sua somma sollecitudine e perizia allora quando nel precedente incendio erano perite le sale del Collegio, essendo stato anche allora adoprato, in concorrenza può dirsi di Palladio; poichè, se questi ornò la sala delle Quattro Porte, Da Ponte ricompose con non minore eleganza e maggiore ricchezza quella del Collegio, il cui soffitto nobile e grandioso, quanto esser può mai, è tutto di sua invenzione. In questa più terribile emergenza di maggiori danni per il Palazzo pubblico, contro la opinione e il desiderio di Palladio, e rimovendo ogni esitanza di Cristoforo Sorte, il Da Ponte sostenne con forza al Senato che tutto si poteva riparare senza rovina delle muraglie, e senza cambiare il sistema di così grande edifizio (20). Affidatagli quindi la ristaurazione, egli con meraviglia di tutti la condusse magistralmente al suo termine, e diede a conoscere quello che meglio hanno confermato 280 anni che sono ormai decorsi da quella sventura sin oggi, cioè come sia importante e gelosa e a pochi comune la profondità di cognizioni necessarie in sì difficili opere. Non si atterrì egli per le fenditure di trentasette capitelli, che tutti fece immediatamente cerchiare, come trovansi anche al presente (uno soltanto essendo stato poi cangiato nel 1731 da Bartolommeo Scalfarotto, poichè franto in più pezzi), non pose mente allo scoraggiamento che veniva all' aspetto di una sconnessione pressochè generale di tutta la fabbrica, e superò tanti ostacoli che soprattutto emerger dovevano dal mettersi in lotta colla pubblica opinione, la quale naturalmente doveva preferire che da Palladio in quel luogo venisse innalzata una nuova e assai più ricca e sontuosa mole (21). Il Temanza enumera, nella vita di Antonio Da Ponte, con perizia di lui ben degna, le difficoltà moltissime che affacciaronsi in questo difficile ristauro, e i ripieghi ad ognuno ancora visibili per assicurare la cantonata più periclitante, che tanto si ammirano dai periti nell' arte, e fanno conoscere i motivi per cui l' arcata rimpetto al portico delle Prigioni trovasi tutta ripiena di pietre vive squadrate, e così pure le due prime seguenti a ridosso del ponte della Paglia, e la quinta che dopo l' intervallo di due arcate vuote va loro in seguito, essendo state più recentemente riempite le altre due intermedie. E dopo queste indicazioni ognuno spiegare potrà che cosa sieno le due arcate che attraversano il portico, sostenute da forti pile di pietra viva, incassate nei riempimenti degli archi esterni, e riconoscerà l' ufficio dell' altra arcata nel sopra-portico, corrispondente a quella murata inferiormente a mezzo il riempimento della quinta arcata, la quale s' innalza fino al palco delle sale, e serve a reggere parte della testata del salone del Maggior Consiglio. Queste grandi, solide e giudiziose riparazioni, colla precauzione di ricuoprire il tetto di rame (22), furono fatte nel periodo di otto mesi; cosicchè nell'anno susseguente si potè metter mano a tutte le interne decorazioni e risarcimenti (23).

» donnant sur la petite-place *(Piazzetta)* vers Saint-Georges, sont, comme » on l'assure, son œuvre (12), c'était un homme de mérite pour ce temps-» là : et nous en avons la confirmation dans l'éloge suivant tracé par » la plume savante de notre célèbre Egnazio. » *Extabat quidem aurea Marci aedes insigni opere absoluta, sed deerat huic Marcianae areae forum ipsum praecipua urbis pars, ut urbs ipsa et templum majore quadam admiratione ab omnibus viseretur : quum Philippus Calendarius, Marini Faletri principatu, statuarius et architectus insignis, non dubitavit id opus aggredi, qui et forum ipsum columnis, intercolumniisque sic ornavit, sic ab omnibus spectandum cinxit, addito etiam comitio majore, in quo patres convenire possent creandis Magistratibus statis diebus, ut illi merito ab universa Civitate omnia deferentur : utinam vero Marini Faletri conjurationem nunquam secutus foret, neque enim illi Civitas gratissima aliquod unquam praemium negasset* (13).

Le simple examen du Plan général du Palais (Planche 18) fera connaître que les constructions de cette époque, ont nécessairement compris les dix-sept arcades qui ont la vue sur le canal de Saint-Marc, et les six premières qui sont en face des autres bâtiments, sur la petite-place ; tandis qu'évidemment il restait à achever le côté qui touche à la Porte dite *della Carta*. Cette opinion est la plus propre à concilier ce que l'on voit avec ce que Sansovino rapporte avoir été fait depuis pour l'agrandissement du Palais, sous le gouvernement du doge François Foscari, en 1423. Voici ce que dit cet auteur : *Les Sénateurs jugèrent convenable d'agrandir le Palais et de le rendre digne d'une aussi grande ville ; et commençant de ce coin, où l'on laissa ce qui était ancien, l'on alla jusqu'à la grande Porte, que l'on appelle maintenant la* Porta della Carta : *et ayant fait couvrir la façade de marbres rouges et blancs, divisés en petits carrés, ce Prince y construisit la Porte de marbre avec sa statue et diverses figures.* Il est vrai, cependant que l'édifice continué de ce côté, se trouve en parfaite harmonie avec ce qui avait été construit soixante-dix ans auparavant par Calendario : et lors même que le nouvel architecte n'aurait pas construit le reste de cette aile, depuis les fondations, il est hors de doute qu'il a pour le moins réuni, par l'incrustation extérieure des marbres, la nouvelle bâtisse ajoutée à l'angle de la salle du Grand Conseil. En effet, l'endroit où commence la salle du Scrutin, après les six premières arcades du portique inférieur, est encore visible extérieurement, depuis le haut jusqu'au bas de la façade (14). La différence de diamètre de la septième colonne au rez-de-chaussée, qui a dû demeurer en angle pendant nombre d'années ; les deux contre-forts à la colonne correspondante aux galeries supérieures ; le bas-relief au lieu du vide (15) entre les deux arcs ogivaux, et quelques irrégularités de couleur, de ciment et de surface dans l'encroûtement des pierres sur le mur extérieur, font évidemment connaître ce que l'on trouvera indiqué dans ce plan général et dans le plan droit de la façade à la Planche 22.

C'est l'année 1471, pendant que Cristophe Moro était doge, qu'on doit assigner comme date de l'achèvement de l'aile intérieure de l'édifice qui conduit, sous forme de galerie ouverte *(loggiato)*, jusqu'à l'escalier des Géants, ainsi que nous l'avons pu constater par les chroniques, par les armoiries et par la statue de ce même Doge (V. la Planche 30). Voici ce que disent les chroniques : *Fu anche fenido el Palazzo da una banda, e fulli messa nella sommità la statua del Doxe de marmoro, e due altre statue de Adam ed Eva nude, alquanto più basse, fatte per man d'un valentissimo Scultor, e sono in fazza di la scala grande che va al Palazzo* (*a*).

Ainsi, depuis l'époque de Marc et d'Augustin Barbarigo, qui furent Doges, depuis 1485 jusqu'en 1501, on commença la très-riche façade intérieure sur la cour du Palais, dans laquelle s'est tant distingué le maître-chef (16) Antoine Bregno, à qui l'on doit aussi l'escalier découvert, au côté duquel sont sculptées les armoiries des Barbarighi. Peu de temps après, dans les vingts premières années du XVI siècle, Léonard Loredano fit construire l'autre si élégante petite façade intérieure, qui donne sur la cour, dite des Sénateurs, comme l'indiquent ses armoiries sculptées en plusieurs endroits, et comme le prouve le style, qui s'épurait chaque jour davantage, en se rapprochant des splendides époques de l'art. Tout nous donne lieu de croire que cette dernière façade doit être attribuée à Guillaume de Bergame, qui étant à cette époque au service de la Seigneurie de Venise, avait aussi construit le gracieux palais des Camerlingues à Rialto et un magnifique autel à Sainte-Marie des Servites, transporté maintenant dans l'église de Saint-Jean et Saint-Paul. Ces travaux coincident tous parfaitement entr'eux par une remarquable conformité de style et par une élégance caractéristique.

Toutefois, le plus grand et le plus riche ouvrage des côtés intérieurs fut repris en suite, en 1546, par Antoine Scarpagnino, maître-chef de la Magistrature du Sel, laquelle était précisément chargée de la construction et de la conservation du Palais des Doges. Ce travail fut achevé en six ans, et le doge François Donato put y faire poser ses armoiries, que l'on voit dans tous les ordres de la façade, dans le tour des galeries, et même sur la façade extérieure, le long du *rivo del Palazzo*, vis-à-vis les Prisons. Les chroniques indiquent clairement et expressément l'époque et l'auteur de ces ouvrages, bien que Sansovino ne se soit pas clairement expliqué à cet égard, et que Temanza ait omis d'en faire mention. Voici ce que nous trouvons dans les chroniques : *Dogando il Prencipe Francesco Donado, in questo anno* 1546, *del mese d'agosto, per ordine dell' Illustrissima Signoria di Venezia fu dato principio a edificar el restante del Palazzo Ducal, qual fu buona parte di quello fatto sotto il Prencipe Agostin Barbarigo, ed edificado fece ponere le sue arme a perpetua memoria, e fu Proto mistro Antonio Scarpagnino, qual era Proto del Magistrato del Sal* (*b*). Et plus loin. — 1550, *in settembre, il Palazzo Ducal, el qual per avanti era sta principiado a fabbricar, fu fenido de pietre vive, lavorade come appar, e coverto de piombo, el qual veramente è un opera bella e de gran spesa* (*c*). C'est en effet chose surprenante que, sous ce Doge, on ait pu conduire à son terme la décoration intérieure et extérieure du Palais ; qu'en face de ce dernier, Sansovino ait élevé la Bibliothèque ; qu'on ait achevé le bâtiment de la Monnaie *(la Zecca)*. Aussi l'ont peut conclure de tout cela, que cette époque a été vraiment une des plus mémorables et des plus heureuses par l'opulence et la magnificence de la République.

Il pourra paraître étonnant à quelques personnes que l'époque la plus fameuse pour les arts en Italie une fois arrivée, et les travaux du Palais Ducal étant presque conduits à leur terme, il ne paraisse aucune majesteuse construction du grand architecte André Palladio. Il se trouvait pourtant à Venise, et de son temps eurent lieu les plus mémorables incendies dans cet édifice, lesquels, outre la perte et la destruction de tant d'objets d'un prix inestimable, avaient réduit le Palais lui-même plus d'une fois dans une très-mauvaise et très-dangereuse situation. En effet, en 1574, sous le doge Alvise Mocenigo (17), le feu prit aux salles du Collége et de l'Anti-Collége, causant un immense dégât à l'intérieur : mais, comme on ne jugea pas qu'alors le dommâge se fût intégralement étendu aux parties solides de l'édifice, et qu'il fallût conséquemment se mettre à l'œuvre sur quelque nouveau plan, on entreprit immédiatement de refaire la partie de la décoration, dans laquelle, par suite de ses études sur les ornements les plus exquis des antiquités romaines, Palladio était surtout habile. En effet, sous sa direction, furent exécutées les quatre Portes dans la salle voisine du Collége, et on imagina les stucs, qui furent faits par Bombarda. Dans ces malheureux incendies, on eut à déplorer la perte irréparable de ciselures, de dorures, de marbres orientaux et plus que de toute autre chose, des trois grands tableaux, peints par Jean Bellino et par le Titien, ouvrages exécutés lorsqu'ils étaient dans le plus grand essor de leur force et de leur talent. Devenues la proie des flammes, ces trois toiles donnèrent lieu plus tard aux substitutions dans lesquelles brillent actuellement les peintures de Paul Véronèse et du Tintoret.

Mais la plus grande infortune et le dommage plus grand encore que cet édifice devait éprouver, lui vinrent trois ans après, en 1577, le 20 décembre, jour où furent incendiées les deux grandes salles, celle du Grand Conseil et celle du Scrutin. Les parois de ces pièces étaient couvertes des plus insignes souvenirs historiques de la République et de ses fastes éclatants, de la main de Gentile et Jean Bellino, de Victor Carpaccio, du Pordenone, de Titien, etc. Ces illustres maîtres y avaient remplacé, par les plus admirables produits de leurs pinceaux, les peintures de Guariento, de Pisanello, des Vivarini, de Gentile da Fabriano, et ils avaient dans leurs sujets historiques, immortalisé les portraits des premiers hommes d'État et des plus illustres savans, qui firent de ce siècle le plus brillant entre tous. Tout malheureusement périt en quelques heures, à cause surtout de la fusion du plomb des toitures, qui empêchait que l'on pût amener promptement des secours, et les flammes ne laissèrent rien d'intact (18). Ce fut dans cette si lamentable circonstance, que Palladio soutint, contre l'avis de nombre d'architectes, l'opinion que l'affaiblissement des murs était devenu si grand, qu'on ne saurait oser y appuyer des planchers. Il proposa, en conséquence de réédifier le Palais avec élégance et d'après un nouveau mode de construction. Il ne reste point de trace du dessin qui fut proposé par Palladio, et qui n'a peut-être été qu'une simple esquisse ; mais quiconque est à même de se figurer ce que devait être le produit d'une imagination aussi vive et aussi brillante. Cristophe Sorte exprima aussi l'opinion que l'immensité des désordres causés par l'incendie ne permettait point de faire une heureuse restauration de l'édifice (19). Des arcs fendus, des chapiteaux brisés, des colonnes hors d'à-plomb, un affaissement du coin sur le *rivo al Ponte della Paglia*, indépendamment de grandes fentes aux murailles, suffirent pour atterrer le Sénat lui-même, qui se divisa en deux partis. Toutefois, les Comices ayant été réunis, l'opinion prévalut de faire toutes les tentatives, afin de ne point introduire aucune nouveauté,

Dal 1602 al 1615 fu finalmente fabbricata l' altra piccola facciata della corte interna aderente al fianco della Basilica, finita sotto il dogado di Antonio Memmo, coll' operarsi un gran cambiamento: poichè in quel luogo appunto girava la scala detta *dei Piombi*, che ascendeva alla superior sala dello Squittinio, la quale aveva principio nella corte dove al presente è la statua del Duca d' Urbino, scolpita dal Bandini, fiorentino. Per eseguire questi cangiamenti ed introdurre possibilmente una certa uniformità, si rese necessario che Bartolommeo Manopola, figlio di Alessandro, proto di Palazzo, sostenesse in aria la parte superiore della fabbrica, a fine di sottoporre i pilastri alle arcate inferiori e ottenere una simmetria regolare in tutto il giro della corte: dalla quale buona riescita di questa prima esperienza si prese il consiglio di sostituire alle antiche colonne e agli archi di sesto acuto, consimili agli esterni, che stavano nei due lati sotto le due sale superiori, le pilastrate e gli archi di pieno centro, eguagliandosi ciò che nel lato della facciata interna principale era stato fatto dal Bregno. Nè solo le arcate e le colonne delle logge terrene vennero cangiate, chè si pensò di uguagliare i due finestroni della sala dello Squittinio a quelli che, nella metà del secolo precedente, erano stati aperti nel salone del Maggior Consiglio; poichè i primi erano consimili affatto a quelli che tuttora restano sulla Piazzetta; e ciò chiaramente dimostra l' ispezione locale, non essendo dal nuovo cangiamento occultata l'antica forma, ed inoltre alcuni marmi di recente staccatisi e caduti, meglio fanno ancora tutto ciò riconoscere (24). Non restò sepolto nell' obblivione il nome del capomastro impiegato dall' architetto in tutte queste difficili e pericolose meccaniche, ed egli fu certo messer Antonio di Pietro da Cittadella.

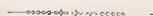
Le altre stanze e appartamenti, da abitarsi famigliarmente dal Doge, furono opere successive sotto il ducato di Antonio Priuli; poichè col riedificarsi della Canonica si aprì una porta in capo alle stanze ducali vecchie, e precisamente in quella detta *degli Stucchi*, e, gettando un vôlto dal muro di Palazzo sino a quello della sagrestia di s. Marco, fu formata la galleria che allungasi fin sopra la Canonica, per la quale si passa alla sala *dei Banchetti*, e di là alle stanze interne di servigio della famiglia ducale.

Veggonsi indicati nella nostra Pianta generale anche i due pozzi di bronzo, intagliati a fogliami e figure con lavoro piuttosto laborioso che purgato di stile. Due artefici vi ebbero mano nella metà del secolo XVI, quantunque generalmente sieno attribuiti ad un solo. Su l' uno di questi leggesi al labbro interno l' iscrizione: *Opus conflavit Nicolas de Comitibus Marci Filius conflator tormentorum Illustrissimae Reipublicae Venetiarum.* 1556. *Fortuna, Labor, Ingenium.* L' altro deesi assegnare ad Alfonso Alberghetti, ferrarese, il cui nome non leggesi nel primo, e per due volte sta scolpito nel secondo colla data del 1559, notando essersi dimostrato altrove che questo artefice non era puro e meccanico fonditore, ma capace di queste e di altre opere ornamentali da noi citate. (*Storia della Scult. t. II, l. V, c.* 4) (25).

Le quattro prime Tavole 18, 19, 20, 21 presentano le Piante dei varii piani di questo edifizio, e ne spiegheranno evidentemente la interna distribuzione. Abbiamo preferito a qualunque prolissa e noiosa descrizione il metodo d' inscrivere in ciascuna di esse le antiche originarie denominazioni de' luoghi, affinchè di un solo colpo d' occhio facilmente si scorrano e si riconoscano tante memorie storiche che hanno relazione immediata col materiale dell' edifizio, e così possa la generazione ventura riconoscere ogni parte delle antiche abitudini.

DELL' ORDINANZA GENERALE

NEI DUE PROSPETTI ESTERNI DEL PALAZZO DUCALE

Tavole 22, 23.

Questa grandiosa fabbrica, posta nel più bel luogo della città, torreggia ed impone a tal segno per la dignità della sua mole, che quantunque ricche sieno e magnifiche le fabbriche che la circondano, mantiene sovr'esse una specie di dominio, e pare proteggerle alla propria ombra. Tutto il lavoro è eseguito in pietra viva, e l' incrostamento delle alte muraglie, coll' alterna varietà di colore nelle pietre, produce gratissimo effetto, togliendo tutto il pesante e il monotono di una massa tanto elevata ed estesa.

Il doppio numero delle minori arcate nel secondo ordine non iscontenta cotanto pel vedersi poggiare una colonna sempre sul vuoto inferiore, poichè gravitando sul sesto acuto degli archi di sotto, sembra premere nel vertice della maggiore solidità senza apportare grand' urto alla ragione architettonica.

L' intersecamento degli archi di pieno centro, essendo quello che ha determinato le sezioni di tanti archi minori di sesto acuto, siccome in ogni edifizio di tal genere, lascia luogo negl' interstizii a un bel traforo che apparisce al di sopra d' ognuna delle minori colonne, producendo un elegantissimo ornamento che nell' ampio suo giro ricinge tutto l' edifizio. E qualora specialmente si guardi la fabbrica prospetticamente attraverso l'angolo, essa produce un effetto mirabile per l' aria che unitamente alla luce vi s' interpone: la qual cosa meglio sul luogo o sulle piante, che sulle vedute disegnate geometricamente, potrà rilevarsi. Questo effetto di moltiplici trafori nel dare all' occhio un vero contentamento, non crea quel tanto ribrezzo che derivar suole dalle sproporzionate esilità ed elevatezze con cui nei gotici edifizii l' ardimento della meccanica cercò di soggiogar la ragione.

E, per vero dire, è forza meravigliare come in suolo ove le leggi di costruzione esigono una pratica sì consumata nella statica degli edifizii, in luogo tanto malfermo

autant que faire se pourrait, en maintenant intactes les anciennes règles du Gouvernement.

Antoine da Ponte, l' un des plus insignes architectes par ses profondes connaissances dans ce qui fait la solidité des édifices, ainsi que le démontrent les Prisons et le Pont de Rialto, les deux plus solides constructions de Venise, avait déjà fait preuve de sa grande habileté et du soin non moins grand dont il était capable, lorsque, dans le précédent incendie avaient été détruites les salles du Collége. Il avait été alors aussi employé, en concurrence, on peut le dire, de Palladio : car, si celui-ci orna la salle de Quatre-Portes, Da Ponte rajusta avec non moins d' élégance et une plus grande richesse la salle du Collége, dont la soffite, aussi noble et grandiose que possible, est tout entière de son invention. Dans cette terrible occurrence, où le Palais public éprouvait de plus grands dommages encore, Da Ponte, contre l' opinion et les désirs de Palladio, et parvenant à vaincre toute hésitation de la part de Cristophe Sorte, soutint avec force devant le Sénat, que tout pouvait être restauré sans abattre les murailles, et sans rien changer au système d' un aussi grand édifice (20). La restauration lui en fut alors confiée, et il la conduisit magistralement à son terme, au grand étonnement de tout le monde, faisant ainsi connaître ce que 280 années, qui se sont écoulées depuis ce sinistre jusqu'à nos jours, sont venues confirmer, à savoir : combien est importante, délicate et peu commune la profondeur des notions nécessaires pour des travaux aussi difficiles. Il ne s' épouvanta point des fissures de trente-sept chapiteaux, qu'il fit tous cercler immédiatement, tels qu' ils existent encore aujourd' hui (un seul de ces chapiteaux a été changé ensuite, en 1731, par Barthélemy Scalfarotto, parcequ'il était brisé en plusieurs morceaux) ; il ne tint point compte du découragement qui naissait à la vue du relâchement presque général dans presque toutes le parties de l' édifice ; et il surmonta avec bonheur les obstacles si nombreux, qui devaient dériver surtout de ce qu' il se trouvait en lutte avec l' opinion publique, laquelle devait naturellement préférer que l' on confiât à Palladio le soin d'élever sur cet emplacement un nouvel édifice beaucoup plus riche et plus somptueux (21). Temanza, dans la vie d' Antoine da Ponte, énumère avec un savoir digne de lui, les difficultés très-grandes qui se rencontrèrent dans cette laborieuse restauration et les expédients, encore visibles pour tout le monde, auxquels il fallut recourir pour consolider le coin qui présentait le plus de dangers ; choses toutes, qui sont fort admirées par les gens de l'art, et font connaître les motifs pour lesquels l' arcade vis-à-vis le portique des Prisons se trouve pleine de pierres dures, taillées à l' équerre, ainsi que les deux premières arcades venant ensuite au dessus du pont de la Paille et la cinquième qui vient après deux arcades vides : les deux autres intermédiaires ayant été remplies plus récemment. Après ces indications, chacun pourra s' expliquer ce que signifient ces deux arcades qui traversent le portique, soutenues par de forts piliers en pierre dure, encaissés dans les remplissages des arches extérieures : il pourra reconnaître à quoi sert l' autre arcade au portique supérieur, correspondant à celle qui est murée en dessous au milieu du remplissage de la cinquième arcade, qui s'élève jusqu'au plafond des salles et sert à soutenir une partie de l' extrémité de la salle du Grand Conseil. Ces grandes, solides et judicieuses réparations, avec la précaution que l' on prit de couvrir le toit en cuivre (22), furent accomplies dans l' espace de huit mois, en sorte que l' année suivante on put entreprendre les réparations et décorations intérieures (23).

De 1602 à 1615, enfin on bâtit l'autre petite façade de la cour intérieure, adhérente à l' angle au côté de la Basilique ; cette façade fut achevée pendant qu' Antoine Memmo était doge, et l' on opéra un grand changement. En effet, a cet endroit même tournait l' escalier dit *des Plombs*, qui montait à la salle supérieure du *Scrutin ;* le quel escalier commençait dans la cour, où est maintenant la statue du Duc d' Urbin, exécutée par Bandini, sculpteur florentin. Pour exécuter ces changements et introduire en même temps une certaine uniformité, il fut nécessaire que Barthélemy Manopola, fils d'Alexandre, maître-chef du Palais, soutint en l' air la partie supérieure de l' édifice, afin de pouvoir placer dessous les piliers des arcades inférieures, et obtenir une symétrie régulière sur tout le pourtour de la cour. L' heureuse issue de cette première expérience donna l' idée de substituer aux anciennes colonnes et aux arcs en ogive, semblables à ceux qui existaient au dehors dans les deux côtés sous les deux salles d' en haut, des pilastres et des arcs à plein-cintre, venant faire de ce côté une chose égale à ce qui avait été fait par Bregno du côté opposé, à la façade intérieure principale. Les arcades et les colonnes des galeries du rez-de-chaussée ne furent pas seules à subir des changements : on songea aussi à rendre les deux grandes fenêtres de la salle du Scrutin semblables à celles qui, vers la moitié du siècle précédent, avaient été ouvertes dans la salle du Grand Conseil. Les premières de ces fenêtres étaient en effet entièrement pareilles à celles qui subsistent encore aujourd' hui sur la Petite-Place. Il suffit d'examiner le lieu, pour s' assurer qu' il en est ainsi, le nouveau changement n' ayant pas masqué l' ancienne forme ; et en outre quelques marbres s' étant récemment détachés et étant tombés, font encore mieux reconnaître tout cela (24). Le nom du maître-chef, qui a été employé par l' architecte dans tous ces difficiles et dangereux travaux mécaniques, n' est pas demeuré enseveli dans l' oubli. C' était un certain maître Antoine, fils de Pierre da Cittadella.

Les autres pièces et appartements, destinés à l' habitation particulière du Doge, furent des ouvrages exécutés successivement, pendant que Antoine Priuli était doge. Lorsque l' on reconstruisit le presbytère, on ouvrit une porte à l' extrémité des vieilles salles ducales, et précisément dans celle dite *des Stucs ;* et dressant une voûte du mur du Palais jusqu' à celui de la sacristie de Saint-Marc, on forma la galerie qui s' étend jusqu' au dessus du presbytère et par laquelle on passe à la salle dite *des Banquets*, et de là aux pièces intérieures pour le service de la famille du Doge.

Dans notre Plan général, on voit aussi indiqués les deux puits de bronze, ciselés avec des feuillages et des figures, d' un travail plutôt pénible, que d' un style châtié. Deux artistes y travaillèrent, vers la moitié du XVI siècle, bien qu' en général ces puits soient attribués à un seul. Sur l' un de ces mêmes puits, on lit, à l' orifice interne, cette inscription : *Opus conflavit Nicolas de Comitibus Marci Filius conflator tormentorum Illustrissimae Reipublicae Venetiarum.* 1556. *Fortuna, Labor, Ingenium* (*d*). L'autre puits doit être attribué à Alphonse Alberghetti, de Ferrare, dont le nom ne se trouve pas dans le premier, mais est gravé deux fois dans le second, avec la date de 1559. Il est bon de noter que cet artiste n'était pas qu'un pur et simple fondeur, mais que c' était aussi un homme capable d' exécuter ces travaux d' ornement et d' autres que nous avons cités *(Hist. de la Sculpt., t. II, l. V, c.* 4) (25).

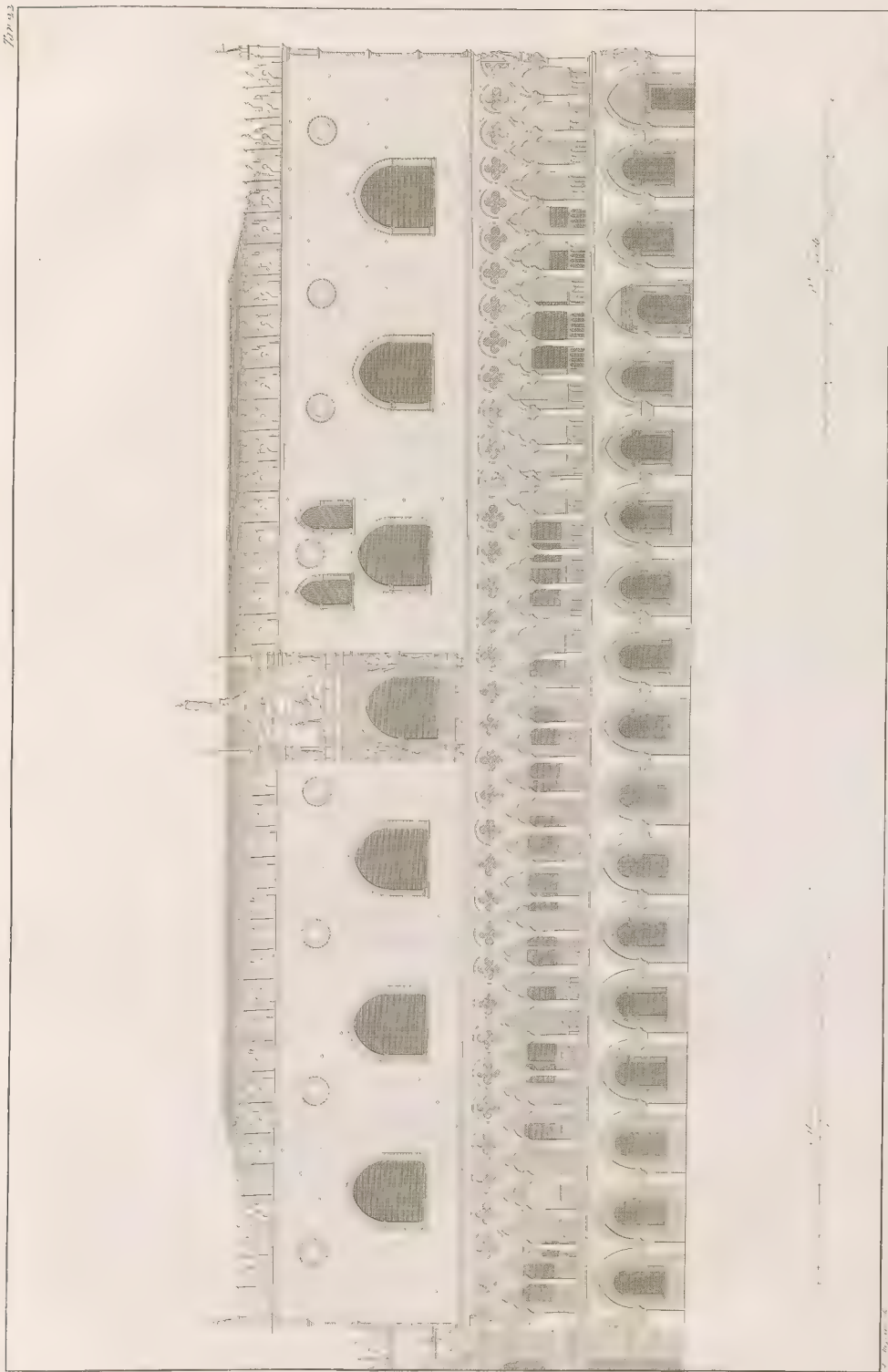
Les quatre premières Planches, 18, 19, 20 21, présentent le Plan des différents étages de cet édifice, et elles en expliqueront d' une manière évidente la distribution intérieure. Nous avons préféré à toute prolixe et fastidieuse description, la méthode d' inscrire sur chacune de ces planches les noms anciens et originaires des lieux, afin que d'un seul coup-d'oeil on puisse aisément parcourir et reconnaître tant de souvenirs historiques, ayant une relation immédiate avec la partie matérielle de l' édifice, et afin que les générations futures puissent constater dans chacune des parties les anciennes habitudes et coutumes.

ORDONNANCE GÉNÉRALE DES DEUX FAÇADES EXTÉRIEURES DU PALAIS DUCAL

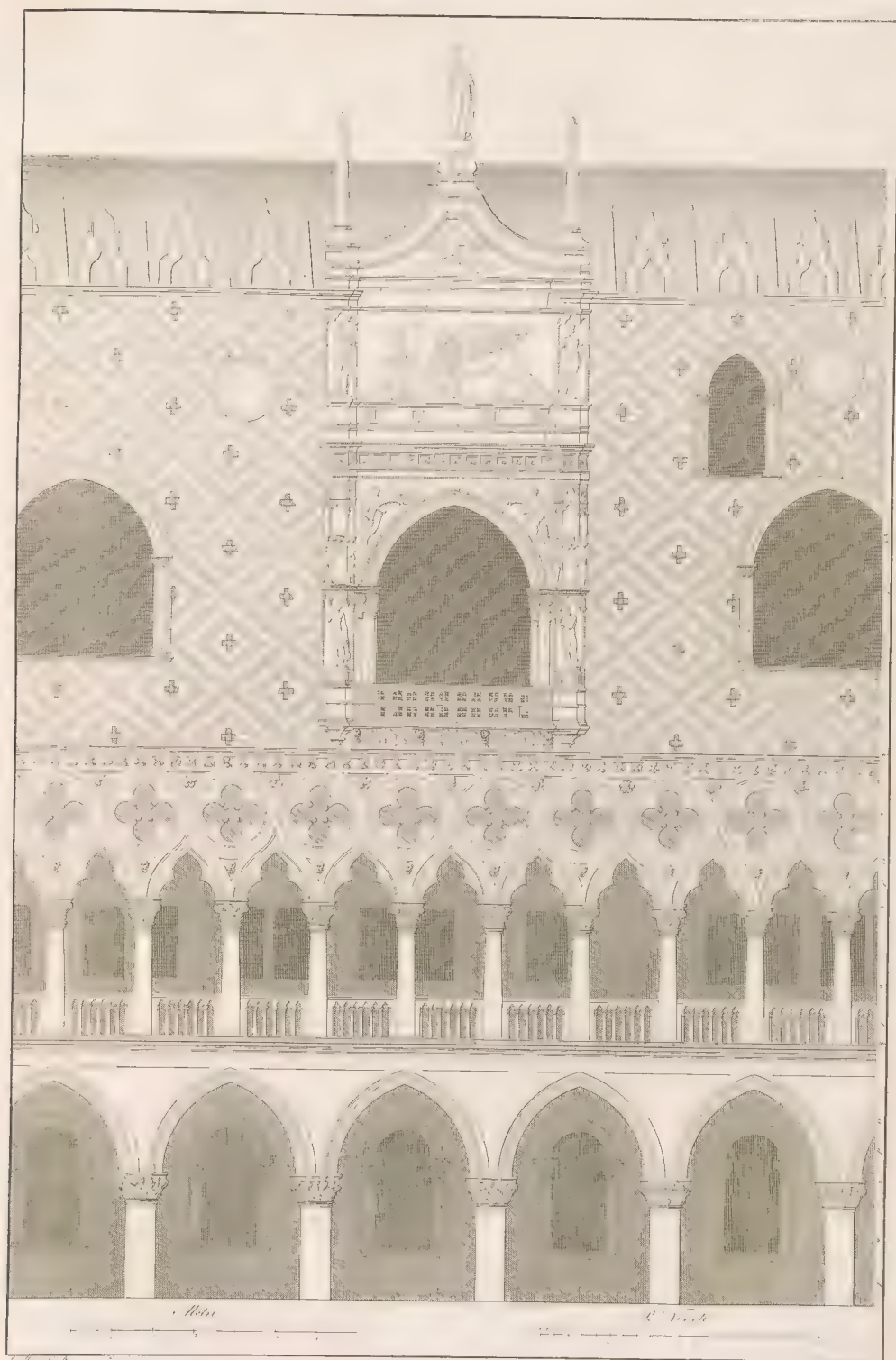
PLANCHES 22, 23.

Cette grandiose construction, située dans le plus bel endroit de la ville, s'élève si majesteuse et si imposante par sa masse, que malgré la richesse et la magnificence des édifices qui l' environnent, elle conserve sur eux comme une sorte de domination et semble les protéger de son ombre. Tout le travail en est exécuté en pierres dures, et l' incrustation de ses hautes murailles avec la variété alternée des pierres, produit un très-agréable effet, en enlevant toute lourdeur et toute monotonie à une masse aussi élevée et aussi étendue.

Le double nombre des plus petits arceaux, au second ordre, ne déplait pas autant qu' il devrait le faire, lorsque l' on voit toujours une colonne appuyée sur le vide, car comme elle gravite sur l'ogive des arceaux inférieurs, elle semble porter sur le sommet le plus solide, sans que les règles de l' architecture s' en trouvent trop enfreintes.

L' intersection des arceaux en plein-cintre ayant servi à déterminer les sections d'autant de moindres arceaux en ogives, comme dans tout édifice de ce genre, laisse place, dans les interstices, à une jolie découpure, qui se montre au dessus de chacune de petites colonnes, produisant un très-élégant ornement, qui, dans son vaste circuit, entoure l' édifice tout entier. Si parfois on regarde le bâtiment, en prenant le point de vue au travers de l' angle, on obtient un admirable effet, à cause de l'air qui s' interpose avec la lumière dans l' édifice. Ceci peut être mieux saisi sur place ou sur les plans, que sur les vues dessinées géométriquement. Cet effet de découpures multipliées, en causant une véritable satisfaction à l' œil, ne produit pas ce grand effroi, qui nait ordinairement à la vue de la disproportion entre la maigreur des formes et des grandes hauteurs, par lesquelles on a voulu, dans les édifices gothiques, tâcher de subjuguer la raison au moyen d' un hardie mécanique.

Tav. 92

Prospetto del Palazzo Ducale sulla Piazzetta di S. Marco — *Façade du Palais Ducal sur la Petite Place de S. Marc*

Parte del Prospetto del Palazzo Ducale sulla Piazzetta
Partie de la façade du Palais Ducal sur la Petite Place vers la Mer

e palustre, quell' angolo del salone che poggia tutto sulla colonna del pian terreno, non abbia mai dato indizio di strappiombo, ed abbia potuto ai disastri del fuoco, dell' acqua e degli scuotimenti resistere per varii secoli.

Lodevole è l' accorgimento di aver fasciata la fabbrica con una cornice ben grossa al di sopra del secondo ordine, dividendo tutta l'altezza in due parti eguali, e tale, che presentando una base più larga della gentil proporzione di quelle seconde arcate, potesse al di sopra elevarsi un' alta muraglia di grossezza conveniente alla solidità di tale edifizio.

Diciotto sono i gran vôlti del pian terreno sulla Piazzetta d' incontro l' antica Biblioteca, e diciassette dall' altro lato; cosicchè il piccolo divario, presso che insensibile, non toglie alla massa l' assoluta bellezza di presentarsi dal suo esterno con un aspetto quadrato.

Trentasei colonne compiono per conseguenza i due lati dell'edifizio; e il diametro maggiore della prima nell' angolo principale, siccome dell' altra che sulla Piazzetta diviene la settima, attestano come l' antico costruttore o non ebbe di mira la continuazione di quella facciata sino alla Basilica, o piuttosto conobbe opportunamente le maggiori precauzioni di solidità necessarie negli angoli, qualunque fossero le risoluzioni che sarebbero state prese in progresso di tempo.

La corta proporzione delle colonne permise a taluno di credere, che, dall'epoca della prima ricostruzione dell' edifizio sino al giorno presente, fosse accaduto un grande elevamento nel suolo, e che restassero quindi interrite di molti piedi; la quale erronea idea si sostenne fintantochè le accurate ispezioni dei matematici più esatti e del chiarissimo Zendrini in ispecie, e le ultime verificazioni dell' architetto Selva soltanto bastarono a convincere come ben poche oncie si ascondano alla vista di quei fusti sì tozzi, forse perchè si credettero più atti a reggere cotanto peso (26). Anche gli antichi disegni e dipinti le presentano in vero nello stesso stato che si veggono al presente, e per quanto sia piccolo l' innalzamento del suolo, può dubitarsi che il più rimarchevole sia accaduto in quel periodo di tempo che fu concesso alle acque torbide de' fiumi vagare per la laguna; effetto che forse potrebbe essere ben più funesto e sensibile se di bel nuovo si avessero a rovesciare le acque dolci e limacciose sulle salse; e se le cause apportatrici di questa ruina sonosi, come sembra, moltiplicate o ingrandite, non sarebbe forse meraviglia che allora non solo i fusti, ma i capitelli stessi delle colonne fra poche generazioni avessero a restare interriti e sepolti.

Le principali decorazioni di queste due facciate sono i due finestroni ornati di figure e di bassi rilievi. Si scorge visibilmente la diversità di stile dall' uno all'altro, poichè (siccome abbiamo evidentemente provato poc' anzi) quello del salone del Maggior Consiglio fu eretto nel 1404 (27), e partecipa per conseguenza dello stile di M. Bartolommeo, sembrandoci anche alquanto più secco; e l' altro, posteriore di quasi un secolo e mezzo, venne costrutto sotto il dogado di Andrea Gritti, come gli stemmi il dimostrano; e molto ingrandimento dell'arte in fatti vi si scorge e miglior stile che in ogni altra opera esterna di questo edifizio. Essendo per conseguenza scolpiti quei marmi tra il 1523 e il 1538, non è meraviglia che possano escire dalla scuola di Tullio e di Antonio Lombardo, o veramente dallo scarpello di Guglielmo Bergamasco, giacchè questi erano i più distinti artefici di quella età. Fu poi mestieri sostituire ad amendue i finestroni l' ornamento figurato della cimasa che piramida sopra il tetto, poichè le più antiche rimasero distrutte per l' incendio del 1577; e a ciò venne destinato Alessandro Vittoria, scultore insigne, il cui stile, non solo facile e libero, ma tendente alquanto al manierato, non si collega abbastanza con quello timido e severo di chi l' avea preceduto. La grandiosa proporzione finalmente della merlatura produce un effetto sì grato contro il campo dell' aria, che senza di quella direbbesi mancare all' edifizio una delle parti più integrali. La Tav. 23, che in più grande modulo presenta una parte della facciata con uno dei finestroni, dimostra anche meglio come possa ottenersi un effetto singolarmente buono, sostituendo alla gravità della cornice, che superiormente manca quasi per intero alla fabbrica, questa specie di merlature o antefisse, come vedesi in quantità di antiche fabbriche d' ogni modo di costruzione: e sagacissima si troverà, ciò che meglio si riconosce alla Tav. 22, quella specie di cordone che ricorre al lungo del vivo sui tre angoli della fabbrica, contro cui vanno a finire e come ad inserirsi le pietre squadrate dell' incrostamento, che altrimenti in quel luogo, per esser distribuite a disegno, si sarebbero con mal garbo connesse e incontrate, oltre il concorrere a presentare un aspetto di maggiore solidità.

In aggiunta alle finestre principali di queste due facciate, veggonsi alcune finestre, minori d' ogni forma, superiormente, quasi ad ingombrare la simmetria grandiosa e semplice dell' edifizio. Queste non servono attualmente a nessun uso, poichè colla maggior elevazione delle sale rimasero comprese nella soffitta, e non vennero otturate nell' incrostamento esteriore. Deesi però eccettuare quella che dà luce alla Quarantia Civil Nuova, ora luogo accessorio della Biblioteca, la quale è laterale al finestrone del Prospetto delineato, come anche dalla pianta (Tav. 20) può riconoscersi; e le altre due che verso l' angolo al ponte della Paglia danno luce a uno de' piani superiori del più vecchio fabbricato, al di là del salone del Maggior Consiglio, ov'erano le sale dell'Armamento del Consiglio dei Dieci, come si riconosce alla Tav. 21, e come meglio si spiegherà al luogo ove si dirà del Prospetto esterno del Palazzo sul rivo di contro alle Prigioni.

DEI CAPITELLI DELLE LOGGE ESTERNE

Tavola 24.

Un oggetto di osservazione particolare nelle parti ornamentali del Palazzo Ducale sono i capitelli specialmente dei due ordini delle Logge esterne, che non isfuggirono alle nostre illustrazioni allorquando fu data un' ampia serie delle prime opere di scultura nel risorgere delle arti in Italia. Da questi particolarmente vedesi derivare quel miscuglio di tutti gli stili e del gusto egizio, greco, romano e arabo appartenente alle età tutte in cui per opera dell' arte fu data al marmo una varia modificazione. Non fu novità nè bizzarria lo scolpire nei capitelli di questo edifizio fogliami, figure, attributi, allegorie, maschere, ec. Che se da alcuno vorrà considerarsi come le leggi maomettane, alle quali servivano gli Arabi, escludessero ogni genere di ornamenti figurati, non isfoggiando il loro stile che in fogliami e andamenti ornamentali di vario e complicato genere, propriamente detti *arabeschi* (parola che abbiamo adottata per esprimere profusione di simili lavori), basterà rivolgere lo sguardo a quanti altri monumenti le varie età e le remote nazioni ci hanno conservato; e giustificata pienamente sarà la derivazione di un tal gusto di scultura presso popoli viaggiatori, commercianti e conquistatori, come erano i Veneziani. Ognuno sa come gli Egizii avevano adottato questo modo di configurare le parti ornamentali delle loro fabbriche, e ne sono pieni i capitelli del gran tempio di Tentyri, e quelli dei templi di Tebe, trovandosi ogni sorta di animali, fogliami, maschere, e persino cariatidi, come ognun può chiarirsi coll' ispezione di questi ed altri simili monumenti che trovansi fedelmente espressi nella citata grand' opera dell' Egitto. E di ciò non mancavano ragionevoli motivi per parte degli architetti, mentre scolpivano in tante varie modificazioni la foglia di lauro, o in segno di omaggio e di riconoscenza verso Iside, una delle primarie loro divinità, o come emblema dell' escrescenza del Nilo, alludendo al più gran benefizio della natura in Egitto. E qualora di altri emblemi trattavasi, o fossero le figure di Tifone, o quella stessa d' Iside, o di altra adattata rappresentazione, era sempre giustificata, se non agli occhi nostri (che forse molto ignoriamo di lor culto e di lor costumanze), ma certamente agli occhi dei saggi di quella remotissima e classica età. Che se fra le anticaglie rimasteci presso le nazioni posteriori si vorrà riconoscere da che derivi la varietà di consimili ornamenti, appunto ne' capitelli, basta svolgere le numerose opere di antichità greche e romane per vedere le applicazioni di tanti significati negli ornamenti; e per ricorrere a ciò che v' ha di più ovvio, basti il por mente a' bellissimi frammenti riportati nella XXX Tavola dell' edizione originale del Vignola, ove il fulmine e le aquile indicano negli ornati del capitello d' un tempio il culto di Giove, e per mezzo dei grifi verisimilmente quello di Apollo. Non è dunque da meravigliarsi se le arti che cominciavano a risorgere in Italia, e particolarmente in Venezia nel XIV secolo, imitavano possibilmente ciò che avevano veduto praticarsi in tutte le opere precedenti, colla differenza però che in questi paesi dove esse arti non prendevano le loro mosse da un culto figurato e simbolico, studiavano di esprimere quanto meglio sapevano il senso morale delle affezioni umane e delle virtù che deggiono far corona alla reggia od al tempio.

Non accadde quindi in Venezia ciò che precedentemente Marchione Aretino, abilissimo scultore e architetto della età sua, aveva operato negli stravagantissimi ornamenti dei capitelli della Pieve d' Arezzo (28), ove riunì una congerie di mostri e di chimere senza significato, per effetto soltanto di sregolata immaginazione (29). Dal nostro Calendario, da mastro Buono, e da chiunque altri abbia posto le mani a questi ornamenti, fu preso di mira tutto ciò che dalla più saggia e ben regolata mente poteva mai concepirsi, poichè sia che si riguardino i capitelli da noi pubblicati in grande, e in parecchie tavole nella *Storia della Scultura*, sia che si osservino quelli che vengono ora dati alla Tav. 24, sempre si troverà che le sculture e le sentenze che sotto vi sono scolpite riferivansi a giudiziosissime applicazioni. Era in fatti il Calendario tenuto, come riferiscono le cronache esaminate da noi, per uomo di sommo accorgimento: *Architetto uomo astutissimo, lo qual era molto ben voggiudo dalla Signoria, e fu quello che fece lo Palazzo nuovo per esser de maggior maistri de taggiapiera che se trovasse in Venezia.* In questi capitelli rinvengonsi in fatti li simboli dell'Abbondanza e della Ricchezza, o trovansi conversi in parti ornamentali gli emblemi della Repubblica, o espresso il disprezzo dei vizii, o l' allettamento delle virtù, o le arti liberali e meccaniche, od altre morali allusioni coi motti: *Castitas cœlestis est—Injustitia saeva sum—Honestatem diligo—Abstinentia optima—Misericordia Domini mecum*, e altre simili. Ma specialmente è da avvertirsi come nel capitello consecrato alla Giustizia, che incontrasi entrando in Palazzo per la Porta maggiore, sta scolpito nel luogo più evidente *Trajano Imperatore che die' giustizia alla vedova.* Non avrà voluto lo scultore servirsi della lingua latina per l' iscrizione a fine di essere anche dal volgo inteso ben chiaro, ed insegnando colla parlante rappresentazione degli oggetti che più colpiscono i sensi, avrà inteso dimostrare a tutti li giudici e magistrati e potenti della Repubblica, sulle porte della ducal residenza, come il più giusto degl' Imperatori ascoltasse le voci de' poveri e degli oppressi, e loro rendesse giustizia (30). Queste sculture non solo furono dirette a così lodevole scopo, ma vennero lavorate con grazia, e mollezza tale, che non trovansi in quella età opere più artificiose di scarpello, nè modellate con più sapore.

DELLA PORTA DORICA DEL MAGISTRATO ALL' ARMAR, ORA GRAN GUARDIA

Tavola 25.

Se tutti coloro che ad illustrar prendono i monumenti dell' arte pongono ogni cura perchè non vengano defraudati di lode gli autori delle buone produzioni, togliendo il loro nome dalla caligine della dimenticanza o dalla polvere degli archivii, per ridestare nel riconoscente animo dei posteri la venerazione o la gratitudine verso gli antichi maestri del ben fare; noi crediamo egualmente che, con vera

A dire vrai, on est forcé de s'étonner que sur un sol, où les lois de la construction exigent une pratique si parfaite de la solidité dans les édifices, dans un lieu aussi marécageux et aussi peu stable, cet angle du salon, qui s'appuye en entier sur la colonne du rez-de-chaussée, n'ait jamais donné aucun indice de sortir d'à-plomb, et qu'il ait pu résister aux épreuves désastreuses du feu, de l'eau et des tremblements de terre pendant plusieurs siècles.

C'est une idée digne d'éloges d'avoir entouré l'édifice d'une très-grosse corniche, au dessus du second ordre; partageant ainsi l'édifice en deux parties égales sur toute sa hauteur, de façon que présentant une base plus large que la gracieuse proportion de ces secondes arcades, on put élever au dessus une haute muraille d'une grosseur convenable pour la solidité d'un tel édifice.

Les grandes voûtes du rez-de-chaussée sur la Petite-Place, en face de l'ancienne Bibliothèque, sont au nombre de dix-huit; il y en a dix-sept du côté opposé, en sorte que la petite différence, presque imperceptible, ne retire point à l'ensemble la beauté absolue, avec laquelle il se présente au dehors sous un aspect régulier.

Trente six colonnes remplissent donc les deux côtés de l'édifice; et un diamètre plus grand donné à la première à l'angle principal, ainsi qu'à l'autre qui, sur la Petite-Place, devient la septième, démontrent ou que le premier constructeur n'avait pas le projet de continuer cette façade jusqu'à la Basilique, ou plutôt qu'il reconnut l'opportunité de plus grandes précautions de solidité dans les angles, quelles que pussent être les déterminations qui seraient prises par la suite.

La courte proportion des colonnes a permis à quelqu'un de croire que, depuis l'époque de la première reconstruction de l'édifice jusqu'à nos jours, un grand surhaussement du sol s'était produit, et que par suite ces colonnes se trouvaient enterrées de plusieurs pieds. Cette erreur a pu se maintenir jusqu'à tant que les diligentes investigations des mathématiciens les plus exacts, et en particulier du savant Zendrini, ainsi que les dernières vérifications de l'architecte Selva, suffirent pour convaincre que quelques pouces seulement se cachaient à la vue de ces fûts si massifs, peut-être, parceque on les jugea plus aptes à soutenir ainsi un tel poids (26). Les anciens dessins et les vieilles peintures présentent aussi ces colonnes dans le même état où on les voit aujourd'hui; et quoique l'exhaussement du sol soit peu considérable, on peut croire qu'il a dû avoir lieu, en majeure partie, durant la période où les eaux troubles des fleuves pouvaient librement errer dans la lagune. Cet effet pourrait être bien plus funeste et plus sensible, si encore une fois les eaux douces et limoneuses venaient à se déverser sur les eaux salées; et si les causes qui ont donné lieu à cet événement désastreux se sont, comme il parait, multipliées et agrandies, il ne serait peut-être étonnant qu'alors et d'ici à quelques générations à peine, non seulement les fûts, mais les chapiteaux eux-mêmes des colonnes dussent rester enterrés et ensevelis.

Les principales décorations de ces deux façades sont les deux grandes fenêtres, ornées de figures et de bas-reliefs. On aperçoit aisément la différence de style de l'une à l'autre: car (ainsi que nous l'avons démontré à l'évidence tout-à-l'heure) la grande fenêtre de la salle du Grand Conseil fut faite en 1404 (27), et participe de la manière de maître *Bartolommeo*, et elle nous parait même d'un style encore plus sec. L'autre fenêtre, postérieure de presqu'un siècle et demi, a été construite pendant qu'André Gritti était doge, ainsi que le prouvent les armoiries. On y remarque en effet un grand progrès de l'art et un meilleur style que dans tout autre ouvrage extérieur de cet édifice. Ces marbres ayant donc été sculptés de 1523 à 1538, il n'y aurait rien d'étonnant qu'ils soient sortis des ateliers de Tullius ou d'Antoine *Lombardo*, ou vraîment, qu'ils soient dus au ciseau de Guillaume de Bergame, car ces artistes étaient les plus distingués de cette époque. Il devint ensuite nécessaire de remplacer sur chacune de ces grandes fenêtres, l'ornement figuré du listel, qui s'élève, en guise de pyramide, au dessus du toit, car les anciens listels avaient été détruits par l'incendie de 1577: ce travail fut confié à Alexandre *Vittoria*, insigne sculpteur, dont le style non seulement simple et facile, mais ayant même une légère tendance au maniéré, ne s'harmonie pas suffisamment avec le style timide et sévère de l'artiste qui l'avait précédé. Enfin les proportions grandioses de la crénelure produisent un si agréable effet contre le champ de l'air, que sans cette crénelure, on dirait que l'édifice manque d'une de ses parties les plus intégrales. La Planche 23, laquelle présente sur un plus grand module une partie de la façade, avec une des grandes fenêtres, démontre mieux encore comment on peut obtenir un effet singulièrement bon, en substituant à une lourde corniche, qui manque presque partout sur le haut du bâtiment, cette espèce de crénelure ou dentelure, comme l'on en voit dans quantité d'anciennes constructions de toutes sortes. On trouvera aussi beaucoup de sagacité dans l'emploi de cette espèce de cordon (ce que l'on pourra mieux constater par la Planche 22) qui règne tout le long de la façade sur les trois angles de la bâtisse, et contre lequel vont se terminer, et pour ainsi dire, à s'insérer les pierres équarries de l'encroûtement, lesquelles en cet endroit, étant distribuées à dessin, se seraient unies et rencontrées sans grâce; tandis d'ailleurs que ce cordon concourt à présenter un aspect d'une plus grande solidité.

Outre les fenêtres principales de ces deux façades, on voit quelques autres fenêtres, d'une forme inférieure, lesquelles sont placées en haut presque pour entraver la grandiose et simple symétrie de l'édifice. Ces fenêtres ne servent actuellement à aucun usage, puisque par suite de la plus grande élévation des salles, elles se trouvèrent comprises dans la soffite, et ne furent point bouchées par l'incrustation externe. On doit excepter toutefois celle qui donne le jour à la *Quarantia Civil Nuova*, qui est aujourd'hui un local servant d'accessoire à la Bibliothèque; cette fenêtre est à côté de la grande façade dessinée, ainsi qu'on peut le constater le plan (Planche 20). Les deux autres, vers l'angle au pont de la Paille, éclairent l'un des deux étages supérieurs du plus ancien bâtiment, au delà de la salle du Grand Conseil, où se trouvaient les salles d'Armes du Conseil des Dix. C'est ce qu'on peut reconnaître à la Planche 21, et comme on l'expliquera encore mieux là où nous parlerons de la façade extérieure du Palais sur le canal en face les Prisons.

CHAPITEAUX DES GALERIES EXTÉRIEURES

Planche 24

Un objet digne d'observation spéciale dans les parties d'ornement du Palais Ducal, ce sont surtout les chapiteaux des deux rangs des Galeries extérieures. Ils n'ont pas échappé à nos illustrations, lorsque nous avons livré au public une vaste série des premiers ouvrages de sculpture à l'époque de la Renaissance des arts en Italie. C'est particulièrement des chapiteaux, que l'on voit dériver ce mélange de tous les styles et des goûts égyptien, grec, romain et arabe, appartenant à tous les âges, dans lesquels l'art a donné au marbre une modification variée. Ce ne fut point de la nouveauté ou de la bizarrerie, que de sculpter sur les chapiteaux de cet édifice des feuillages, des figures, des attributs, des allégories, des mascarons, etc. Si on veut bien considérer que les lois musulmanes, que suivaient les Arabes, excluaient tout genre d'ornements avec des figures, leur style ne brillant que par la profusion des feuillages et des façons d'ornements d'un genre varié et compliqué, proprement appelés *arabesques* (mot que nous avons adopté pour exprimer la prodigalité de ces sortes d'ouvrages), il suffira qu'on tourne les regards sur tous autres monuments que les differents âges et les nations lointaines nous ont conservés; et l'on trouvera entièrement justifiée la transmission de ce goût de sculpture chez les peuples voyageurs, commerçants et conquérants, tels que l'étaient les Vénitiens. Chacun sait que les Égyptiens avaient adopté cette manière de mêler de figures les parties d'ornement de leurs édifices. Les chapiteaux du gran temple de Tentyris, ainsi que ceux des temples de Thèbes, en sont remplis, et on y voit toutes sortes d'animaux, de feuillages, de masques et jusqu'à des cariatides, comme on peut s'en assurer en observant ces monuments et d'autres semblables, qui sont fidèlement représentés dans le grand ouvrage, déjà cité, sur l'Égypte. En cela, les architectes ne manquaient pas de motifs raisonnables, lorsqu'ils sculptaient en tant de diverses modifications la feuille de laurier, ou en signe d'hommage et de gratitude envers Isis, l'une de leurs principales divinités, ou comme emblême de la crue du Nil, faisant ainsi allusion au plus grand bienfait de la nature pour l'Égypte. Lorsqu'il s'agissait d'autres emblêmes, soit que ce fût des figures de Tiphon, ou de celles même d'Isis, ou d'autre type approprié, l'emploi de ces signes était toujours justifié, si ce n'est à nos yeux (car nous ignorons peut-être beaucoup de choses sur le culte des Égyptiens et sur leurs usages), mais à coup sûr aux yeux des sages de cet âge classique si reculé. Si d'ailleurs, parmi les objets antiques que nous sont restés près des nations plus modernes, on veut rechercher d'où dérive la variété de semblables ornements, précisément dans les chapiteaux, il suffit de feuilleter les nombreux ouvrages sur les antiquités grecques et romaines pour voir les applications de tant d'emblêmes dans les ornements. Mais en ne s'arrêtant qu'à ce qui est plus généralement connu, il suffit de faire attention aux fragments si beaux qui sont reproduits dans la XXX Planche de l'édition originale de Vignola: là, la foudre et les aigles indiquent dans les ornements du chapiteau d'un temple le culte de Jupiter, et au moyen des griffons, vraisemblablement celui d'Apollon. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si les arts, qui commençaient à renaître en Italie, et particulièrement à Venise au XIV siècle, imitaient, autant que possible, ce que l'on avait vu pratiqué dans tous les ouvrages antérieurs, avec cette différence pourtant que dans nos pays, où les arts eux-mêmes ne prenaient pas leur point de départ d'un culte figuré et symbolique, ils s'efforçaient d'exprimer de leur mieux le sens moral des affections humaines et des vertus qui doivent être le cortége d'une résidence royale ou d'un temple.

Il n'arriva conséquemment pas à Venise ce que précédemment *Marchione Arétino*, très-habile sculpteur et architecte de son temps, avait fait dans ses très-extravagants ornements des chapiteaux de la *Pieve d'Arezzo* (28), où il réunit tout un amas de monstres et de chimères sans aucune signification symbolique et par le seul effet d'une imagination déréglée (29). Au contraire, notre Vénitien *Calendario*, maître *Buono* et tous les autres qui ont travaillé à ces ornements du Palais, ont eu seulement en vue ce que l'esprit le plus sain, le jugement le plus droit pouvaient jamais concevoir. En effet, soit que l'on regarde les chapiteaux que nous avons publiés en grand et sur plusieurs planches dans l'*Histoire de la Sculpture*, soit que l'on observe ceux que nous donnons maintenant à la Planche 24, on trouvera toujours que les sculptures et les sentences qu'on y a gravées au dessous, se rapportaient à de très-judicieuses applications. *Calendario* était en effet considéré comme un homme d'une très-grande portée d'esprit, ainsi que l'affirment les chroniques que nous avons consultées: *Architetto uomo astutissimo, lo qual era molto ben voggiudo dalla Signoria, e fu quello che fece il Palazzo nuovo per esser de maggior maistri de taggiapiera che se trovasse in Venezia* (e). Sur ces chapiteaux on trouve, en effet, les symboles de la Richesse et de l'Abondance, ou bien l'on y voit les emblêmes de la République convertis en pièces d'ornements, ou bien l'on a exprimé le blâme des vices, ou l'encouragement aux vertus, ou les arts libéraux et mécaniques, ou d'autres allusions morales avec des inscriptions, telles que les suivantes: *Castitas cœlestis est — Injustitia saeva sum — Honestatem diligo — Abstinentia optima — Misericordia Domini mecum*, et d'autres semblables. Mais il faut surtout remarquer que sur le chapiteau consacré à la Justice, que l'on aperçoit en entrant au Palais par la grande Porte, est gravé dans l'endroit le plus apparent ce qui suit: *Trajano Imperatore che die' giustitia alla vedova*. Le sculpteur n'aura pas voulu se servir de la langue latine pour cette inscription, afin d'être bien clairement compris même du vulgaire; et en enseignant par la représentation figurée des objets qui frappent le plus les sens, il aura voulu démontrer à tous les juges, aux magistrats et aux hommes puissants de la République, sur la porte même de la résidence

utilità e con giudizio imparziale, la critica debba accorrere con sodi argomenti, ove il possa, per togliere d' inganno i troppo creduli su certe fallaci tradizioni, che attribuiscono ad un artefice e ad un' età ciò che ad un' altra conviensi.

Accadde in proposito di questa Porta di dover disingannare chi, fidando a troppo volgar opinione, potesse attribuirla al Sansovino. Convien dire che l' esame su di essa sia ben superficiale se, d' incontro essendo all' antica Biblioteca un confronto evidente del suo stile, si voglia allo stesso attribuire un lavoro non castigato abbastanza, e non portante il carattere delle modanature di cui servivasi questo architetto, vendicato però abbastanza dalla sola ispezione che si faccia da occhi chiaroveggenti su questa Tavola. Per quanto la superior parte dell' ordine non presenti alcuna sconvenevolezza di modi e di stile, essendo non solo castigata, ma identica colle trabeazioni che veggonsi alla XIII Tavola degli Ordini del Vignola; nondimeno la base e il piedestallo differiscono così dagli esempii migliori, che non potrà mai attribuirsi all'architetto Fiorentino. La misera proporzione di quei piedestalli con quelle bozze che li rendon più goffi, il plinto delle basi smozzicato negli angoli, quasi che posto sul pian di terra dovesse togliersene l'acutezza per evitare l'inciampo del passo, sono cose tutte che danno a conoscere come quest' opera appartenga ad epoca assai posteriore e molto più tendente alla corruzione del gusto. Che se vogliansi di ciò convincimenti storici e materiali per la comune degli osservatori, che meno si dilettano delle cose architettoniche, basterà osservare lo stemma del Doge, e quello dei Procuratori scolpiti negli interstizii dell' arco, e si riconoscerà quello di Marc' Antonio Memmo, e dei contemporanei Procuratori *de Supra* Domenico Dolfin, Benedetto Moro e Antonio Priuli, di maniera che questa Porta dev' essersi costruita tra il 1612 e il 1613, periodo del dogado del Memmo.

Il Temanza, scrittore degno di fede in tutto ciò che ci trasmette, attribuisce quest' arco dorico agli ultimi anni di vita dello Scamozzi, morto nel 1616; cosicchè convien dire che forse l' architetto non lo vide compito: ma se il gelo comincia a manifestarsi dalle estremità, in vero che al piantato di quest' arcata può dirsi che manchi intieramente il vitale calore dell' arte; e se pure i precetti dallo Scamozzi dettati avevano qualche relazione colle sue opere, non può trovarsi con questa alcuna affinità, come ben trovasi fra gli esempii del dorico da esso dati nel terminare le Nuove Procuratie sulla Piazza di san Marco, e i Trattati da lui pubblicati. Per le quali visibili contraddizioni, sarà permesso di onorare la memoria di questo valente architetto, attribuendo il lavoro ad alcuno de' più corrotti suoi successori.

DELLA PORTA MAGGIORE DETTA PORTA DELLA CARTA

Tavola 26.

Se queste nostre illustrazioni tendessero più direttamente alla istoria dell' arte e degli artisti che a quella dei Veneti monumenti, sarebbe qui luogo indagare la opportuna chiarezza in proposito di quei due Bartolommei che hanno condotto in errore alcuni scrittori e imbarazzato diversi critici, per isbagli occorsi nel denominarli, o nell' attribuire all' uno ciò che dall' altro è stato edificato, o in credere che le opere di due diversi maestri appartenessero ad un solo architetto. E certamente se lo scultore della *Porta di Palazzo* (forse il più famoso che esistesse in Venezia nel 1423) si dà per morto solamente nel 1529, la cosa riesce impossibile a conciliarsi. Questo tratto di critica fu svolto con quanta chiarezza da noi si poteva nel II vol., lib. VI, cap. IV della *Storia della Scultura*, e basti in questo luogo l' epilogare, che due furono i Bartolommei, l' uno dei quali venne chiamato *Magister Bartholomaeus* puramente, e non era, per quanto a noi consta, nè Bergamasco, nè Buono, nè l'autore dell' opera qui recata alla Tav. 26, o di parecchie altre che per ragionevoli indicazioni abbiamo riconosciuto dover appartenergli e abbiamo altrove citate. Costui in un luogo soltanto, per errore forse di stampa, fu dal Sansovino detto *Bono*, ma ogni qual volta ebbe poi occasione di nominarlo in appresso, lo contrassegnò *Bartolommeo che fece il Portone del Palazzo.* L' altro poi, che di cognome era *Bono* e di patria *Bergamasco*, e che costantemente anche il Sansovino così denomina, è quegli che architettò le vecchie Procuratie, finì la Torre di s. Marco, ed a cui dopo morte, nel 1529, fu surrogato, per decreto dei Procuratori, il Sansovino. Col semplice nome in fatti, e com' era in uso in quel secolo, il più vecchio di questi Bartolommei si contrassegna sull'architrave della Porta: *Opus Bartholomaei*, senza darci per ciò il menomo diritto di determinare nè quale fosse il suo cognome, nè la sua patria. Abbiamo in prova delle cose surriferite con tutta chiarezza e precisione nelle cronache tratte dai segreti archivii il passo seguente: *La Porta del Palazzo Ducale è stata fabbricata da mistro Bortolo Tagliapietra della Madonna dell'Orto, nell' anno 1439, sotto il ducato del Serenissimo Francesco Foscari, e sopra la ditta Porta il predetto Tagliapietra ritrasse dal naturale esso doge Foscari inginocchiato dinanzi s. Marco* (31). La simmetria di questo ingresso non può che lodarsi in ogni sua parte, non meno che la ricchezza con cui lo decorano le statue e gl' intagli, ricorrenti con bella ordinanza dal fondo alla cima del monumento, piramidato con isveltezza e con eleganza senza che presenti alcuna spiacevole esilità. Il campo sul quale distacca tutta la cima riccamente scolpita, richiama la gravità di stile di tutto il Palazzo, e l' incrostamento di marmi simmetricamente disposti, e la merlatura superiore lo uniscono esattamente al suo oggetto principale.

Era singolare la circostanza che presentavasi all' architetto di dover dare un magnifico ingresso al Palazzo Ducale, dopochè già in tutto il giro esterno due ordini di logge arcate occupavano il pian terreno e l' ordine superiore. Pareva per conseguenza sconcia cosa l' elevarsi con la decorazione della Porta principale, a meno di non interrompere l' allineamento delle facciate, e la fuga prospettica ed uniforme degli archi, che produce un effetto sì bello e sì pittoresco; o veramente era mestieri di non eccedere colla decorazione, restando limitati sotto l'altezza delle arcate del primo ordine, il che non si confaceva con quel genere di magnificenza che voleva pur darsi a questo ingresso, e a quello stile dominante per cui il piramidare degli ornamenti e delle decorazioni si riteneva per cosa pressochè essenziale. Una opportunità felice ed atta a conciliare questi riguardi si presentò nell'unione del Palazzo alla Basilica, venendo a formarsi un angolo rientrante che, tenendo in tal qual maniera l' architetto indipendente dal resto dell' edifizio immaginato e condotto da' suoi predecessori, gli lasciava poi ogni libertà di eseguire opera grandiosa e condegna del Palazzo Ducale, senza trovarsi in conflitto colla costruzione anteriore, ed incontrando un accesso facile e immediato a qualunque interna diramazione. Le statue allegoriche che decorano i laterali di questo ingresso sono allusive alle Virtù, come a principesca abitazione si conveniva, e la semplicità della loro composizione, movimento e panneggiamenti attesta uno de' più periti scultori di quella età. Pieno di maestà era l' alto rilievo sulla Porta, fatalmente atterrato e distrutto poi nell'ultima epoca, nella quale si avrebbe voluto radere perfin dalle pagine della storia le tracce di quella grandezza, che facevano contrasto troppo forte e umiliante colla calamità di quei tempi (32).

DEL PROSPETTO ESTERNO DEL PALAZZO DUCALE SUL RIVO DI CONTRO ALLE PRIGIONI

Tavole 27, 28.

Era già stata edificata, contemporaneamente alla facciata sul canal di san Marco, anche una parte del prospetto sul rivo, sino al primo ingresso o vestibolo, per cui dal rivo stesso si approda in Palazzo. La necessità d' introdurre la luce nei diversi locali, che occupano, divisi in due piani, lo spazio di fianco al salone del Maggior Consiglio, non aveva permessa una certa regolarità di comparto; ed è per ciò che si veggono sul davanti due finestroni più bassi degli altri sopra li cinque archi otturati delle logge; irregolarità però che il Da Ponte avrebbe forse o tolta o modificata nel ristauro del 1577, se non avesse creduto di tormentare di troppo l' edifizio, appunto nel luogo dell' avvallamento pericoloso: ragione per cui non osò neppure di levare al di sotto degli archi delle dette finestre le colonnette che ne suddividono la luce. E che ciò sia ben chiaro, il dimostra lo insigne e grandissimo quadro che Gentile Bellino dipinse nel 1496, ove si rappresenta una processione della Croce in Piazza di s. Marco, cogli esatti vestimenti d'allora nei personaggi, e colle fabbriche accuratamente disegnate e dipinte da quel valente prospettico e figurista, tali come stavano ottantatre anni avanti l'incendio (33). Si vede in esso come tutti li finestroni del Palazzo pubblico erano ornati egualmente a quelli che trovansi all'indicato angolo verso le Prigioni. Il Da Ponte sgombrò da quegli imbarazzi i finestroni delle sale, e lasciò, per timore di maggior indebolimento, le cose come stavano in quelli nella parte più danneggiata.

Nondimeno, con tutta la indicata irregolarità, quel primo spazio che va a formare la cantonata, avantichè incominci la faccia sul rivo, era in qualche simmetria col prospetto principale, e non offriva la spiacevole discordanza che successivamente si è sempre resa maggiore per le aperture moderne, che hanno l' aria di pertugi in confronto delle proporzioni e dello stile gigantesco dell' edifizio. Resta dell' antico muro una traccia nelle vedute prospettiche dei pittori veneziani, in ispecie del Canaletto, e noi presentiamo porzione del lunghissimo prospetto sul rivo, affinchè col darlo intero, la piccolezza delle parti non lasci sfuggire la bellezza di ogni proporzione.

A mano a mano che la facciata, fondata dal Bregno e terminata dallo Scarpagnino, si andò compiendo nell' interno della corte, non senza occupare un periodo di circa anni 50, si andava contemporaneamente anche adattando il prospetto esterno sul rivo. Oltre che la ragionevolezza di questo operare per sè stessa basterebbe a convincerci che ciò doveva pur farsi, abbiamo anche una grande prova di fatto nella corrispondenza esatta delle parti tra loro per le impalcature e per i piani non meno che per lo stile di tutte le modanature. La connessione dei marmi istriani coi quali è fatto quel magnifico lavoro è tale da sfidare l'ingiuria di ben molti secoli poichè solidamente innalzata dall' acqua, stette sempre sulle ben murate fondamenta inconcussa agli urti e ai perigli che più volte minacciarono la fabbrica; nè in questo lato accadde per l' incendio del 1574, ciò che tre anni dopo successe sul davanti per l' altro del 1577. Regna in tutta la decorazione una gravità di stile condegna all'oggetto, e la ricorrenza delle linee e il bel taglio e la squadratura delle pietre formano con nobile ordinanza un ricco ornamento, senza che siasi pensato ad abbellirla di arcate, di colonne o di eleganze ornamentali, fuorchè attorno alle finestre ove l'architettura ornamentale sfoggiò tutta l' eleganza più ricercata e più preziosa, come può vedersi affacciandosi ad ognuna di queste finestre dalle interne sale.

Ducale, que le plus juste des Empereurs écoutait la voix des pauvres et des opprimés, et leur faisait justice (30). Non seulement ces sculptures furent faites dans un aussi louable but, mais elles furent exécutées avec une grâce et un moëlleux tels, que l'on ne trouve pas d'œuvres de ciseau de ce temps là travaillées avec plus d'art, ni modelées avec plus de goût.

PORTE DORIQUE DE LA MAGISTRATURE DE *L'ARMAR*, ACTUELLEMENT GRANDE-GARDE

Planche 25.

Si tous ceux qui entreprennent d'illustrer les monuments artistiques, donnent tous leurs soins pour que les auteurs de bonnes productions ne soient point frustrés des éloges mérités, en retirant leurs noms des ténèbres de l'oubli ou de la poussière des archives, afin de réveiller dans les générations nouvelles la reconnaissance et la vénération envers les anciens maîtres dans l'art de bien faire; nous pensons qu'avec non moins d'avantage et par un jugement impartial, la critique doit se porter avec de solides raisons, partout et quand elle le peut, à l'effet de détromper les gens trop crédules à l'égard de certaines traditions erronées, lesquelles attribuent à un artiste et à une époque ce qui appartient à un autre artiste, à une autre époque.

À propos de la Porte, dont nous nous occupons, il est arrivé que l'on a dû détromper ceux qui, confiant dans une opinion trop vulgaire, pouvaient en attribuer le travail à Sansovino. Il faut dire qu'on l'a examiné bien superficiellement, puisque ayant dans la Bibliothèque, qui est en face, un moyen de comparaison aussi évident du style de ce grand artiste, on veuille lui attribuer un travail qui n'est pas assez correct et qui ne porte point le caractère des moulures *(modanature)* dont se servait cet architecte, qui cependant est assez vengé, pour peu que des yeux clairvoyants s'arrêtent sur cette planche. Bien que la partie supérieure de l'ordonnance de cette Porte ne présente aucune inconvenance de manière et de style, car elle est non seulement châtiée, mais conforme identiquement dans les travées à la Planche XIII des Ordres d'Architecture de Vignola; cependant, la base et le piédestal diffèrent tellement des meilleurs exemples, que l'on ne pourra jamais attribuer cet ouvrage à l'architecte florentin. Les mesquines proportions de ces piédestaux avec ces bossages, qui les rendent plus ridicules, la plinthe des bases écornée aux angles, comme si, étant placée au niveau du sol, il fallait en ôter toute pointe pour éviter que les passants n'aient à y broncher, tout cela fait connaître que cette œuvre appartient à une époque bien postérieure et tendant davantage vers la corruption du goût. Si le commun des observateurs, qui s'occupent moins que d'autres de l'architecture, veulent se convaincre de ce que nous venons d'énoncer, il leur suffira d'observer les armoiries du Doge et celle des Procurateurs, sculptées dans les interstices des arceaux, et ils reconnaîtront celles de Marc-Antoine Memmo et celles des Procurateurs *de Supra*, Dominique Dolfin, Benoît Moro et Antoine Priuli ses contemporains; de façon que cette Porte a dû être construite de 1612 à 1613, période pendant laquelle Memmo fut doge.

Temanza, écrivain digne de foi dans tout ce qu'il nous transmet, attribue cette arcade dorique de la Porte aux dernières années de la vie de Scamozzi, mort en 1616. Il faut donc dire que l'architecte ne la vit pas terminée. Mais, si le froid commence à se manifester par les estrémités, vraiment l'on peut avouer que la chaleur vitale de l'art manque totalement dans la pose de cette arcade; et si les préceptes dictés par Scamozzi avaient bien quelque rapport avec ses œuvres, on ne peut leur trouver aucune affinité avec celle-ci, comme on en trouve pourtant parmi les exemples d'ordre dorique, qu'il a donnés en terminant les Nouvelles Procuraties sur la Place de Saint-Marc et dans les Traités qu'il a publiés. Ces contradictions si manifestes nous permettront d'honorer la mémoire de cet habile architecte, en n'attribuant ce travail qu'à quelqu'un de ses successeurs, dont la manière et le goût s'étaient le plus pervertis.

LA GRANDE PORTE, DITE PORTE *DELLA CARTA*

Planche 26.

Si nos illustrations tendaient plus directement à l'histoire de l'art et des artistes, qu'à celle des monuments vénitiens, ce serait le cas ici d'éclaircir ce qui a trait à ces deux Barthélemy, dont la co-existence simultanée a induit en erreur plusieurs écrivains et embarrassé divers critiques, par suite de fautes commises en les désignant, ou en attribuant à l'un ce qui avait été construit par l'autre, ou en croyant que les œuvres de deux différents maîtres appartinssent à un seul architecte. Certes, si le sculpteur de la *Porte du Palais* (le plus fameux peut-être de tous ceux qui existaient à Venise, en 1423) est mort, comme on le prétend, en 1529 seulement, ce serait chose impossible à concilier. Ce point de critique a été developpé avec autant de clarté qu'il nous était possible de le faire dans l'*Histoire de la Sculpture*, Vol. II, livre VI, chap. IV. Il suffira donc de dire ici, en résumé, qu'il y eut deux Barthélemy, l'un desquels fut appelé purement et simplement *Magister Bartholomaeus*, et n'était point, autant qu'il nous appert, ni de Bergame, ni *Buono*, ni l'auteur du travail reproduit ici à la Planche 26, ou de plusieurs autres que par des indications raisonnables nous avons reconnu devoir lui appartenir et que nous avons cités ailleurs. Cet artiste dans un seul endroit, sans doute par une faute d'impression, a été nommé *Bono* par Sansovino; mais chaque fois que celui-ci eut depuis l'occasion de le citer, il l'a toujours designé ainsi: *Barthélemy qui fit la Grande Porte du Palais*. L'autre Barthélemy puis, dont l'autre nom était *Buono*, qui était *Bergamasque*, et que Sansovino lui même désigne constamment ainsi, est celui qui fut l'architecte des vieilles Procuraties, qui acheva la Tour de Saint-Marc, et à qui, après sa mort, en 1529, un décret des Procurateurs donna Sansovino pour successeur. En effet, le plus vieux des deux Barthélemy se contresigne avec son simple nom, ainsi que c'était l'usage dans ce siècle, sur l'architrave de la Porte: *Opus Bartholomaei*, sans nous donner pour cela le moindre droit de déterminer quel était son nom de famille, ni sa patrie. Nous avons dans les chroniques extraites des archives secrètes, le passage suivant, qui prouve avec toute clarté et précision l'exactitude de ce que nous venons de rapporter: *La Porta del Palazzo Ducale è stata fabbricata da mistro Bortolo Tagliapietra della Madonna dell'Orto, nell'anno 1439, sotto il ducato del Serenissimo Francesco Foscari, e sopra la ditta Porta il predetto Tagliapietra ritrasse dal naturale esso doge Foscari inginocchiato dinanzi s. Marco* (*f*) (31). On ne peut que louer dans toutes ses parties la symétrie de cette entrée, ainsi que la richesse des statues et des ciselures dont elle est ornée, et qui se poursuivent avec une belle ordonnance du pied au faîte du monument, qui s'élève en pyramide, avec légéreté et élégance, sans présenter aucune désagréable maigreur de formes. Le champ, sur le quel se détache tout le sommet richement sculpté, rappelle la gravité de style de tout le Palais, et l'incrustation de marbres symétriquement disposés, ainsi que la dentelure supérieure, raccordent exactement cette entrée à son objet principal.

C'était une circonstance particulière, que celle qui se présentait à l'architecte. Il lui fallait faire une magnifique entrée au Palais Ducal, après que déjà, sur tout le pourtour extérieur, deux rangs de galeries à arcades occupaient le rez-de-chaussée et l'étage au dessus. Il semblait donc que ce serait commettre une incongruité que de s'élever avec la décoration de la Porte principale, à moins que d'interrompre l'alignement des façades et la fuite formant perspective et uniforme des arcades, qui produit un effet si beau et si pittoresque: ou bien, on était forcé de ne point trop s'étendre avec l'ornement, et de rester confiné sous la hauteur des arcades du premier rang, ce qui ne s'alliait pas avec le genre de magnificence, qu'on voulait pourtant donner à cette entrée, ni au style qui dominait, et qui faisait qu'on regardait comme chose presqu'essentielle de surposer pyramidalement les ornements et les décorations. Une heureuse opportunité, propre à concilier ces différentes considérations, se présenta à l'architecte, dans la jonction du Palais à la Basilique. Cette jonction donna lieu à la formation d'un angle rentrant, qui laissant en quelque sorte l'architecte indépendant du reste de l'édifice, dessiné et construit par ses prédécesseurs, lui donnait la pleine liberté d'exécuter une œuvre grandiose et digne du Palais Ducal, sans qu'il se trouvât en conflit avec les constructions antérieures, et ayant devant lui un accès facile et immédiat pour s'étendre à volonté, en tous sens à l'intérieur. Les statues allégoriques qui ornent les côtés de cette entrée sont des allusions aux Vertus, ainsi qu'il convenait à une résidence princière, et la simplicité de leur composition, leur attitude et leurs draperies indiquent un des plus habiles sculpteurs de ce temps-là. Le haut-relief, placé au dessus de la Porte était plein de majesté. Malheureusement il a été démoli et détruit dans les derniers temps, à une époque où l'on aurait voulu effacer des pages elles-mêmes de l'histoire les traces de cette grandeur d'autrefois, qui faisaient un contraste trop fort et trop humiliant avec les calamités des temps d'alors (32).

DE LA FAÇADE EXTÉRIEURE DU PALAIS DUCAL SUR LE CANAL EN FACE LES PRISONS

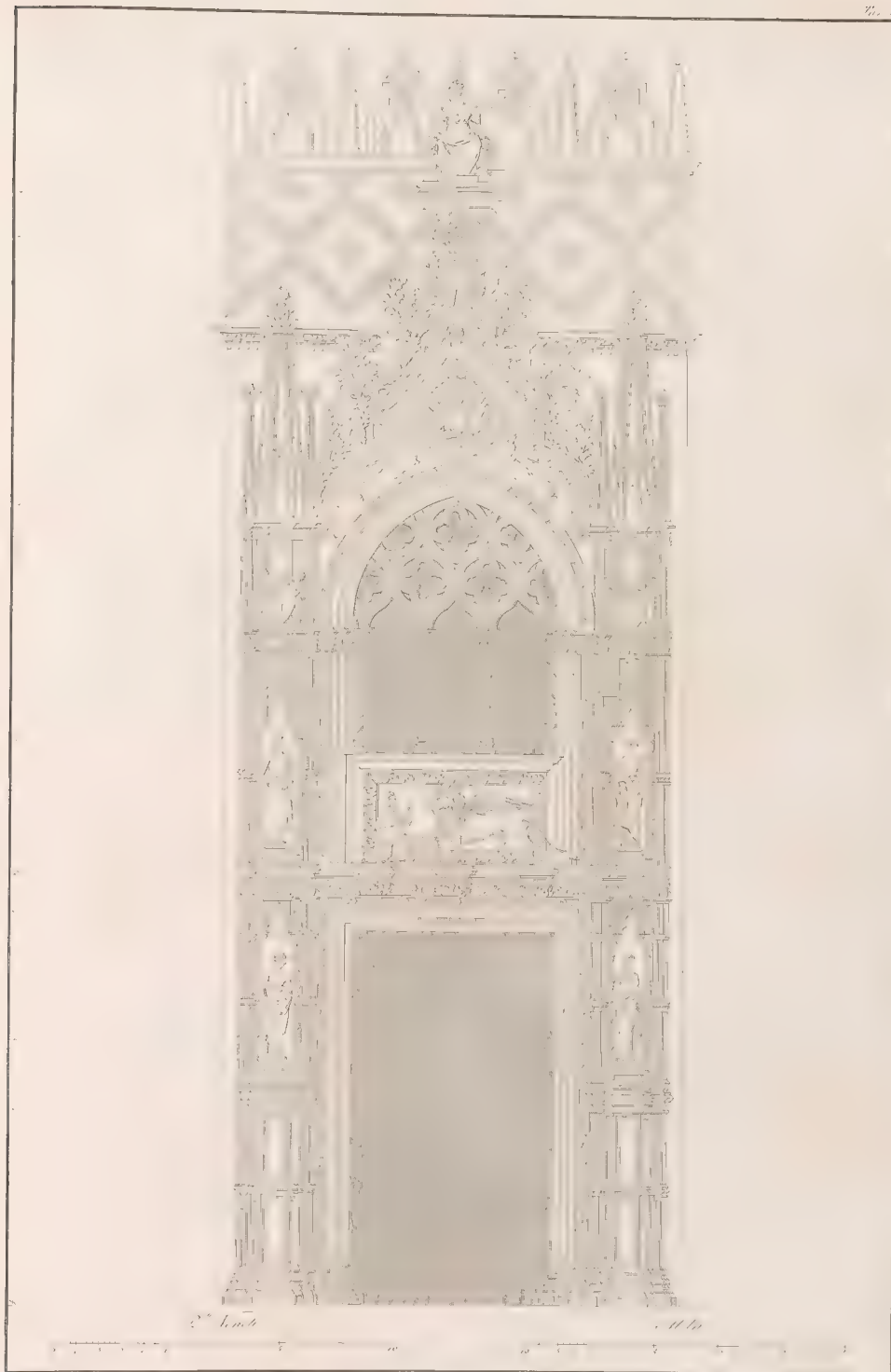
Planches 27, 28.

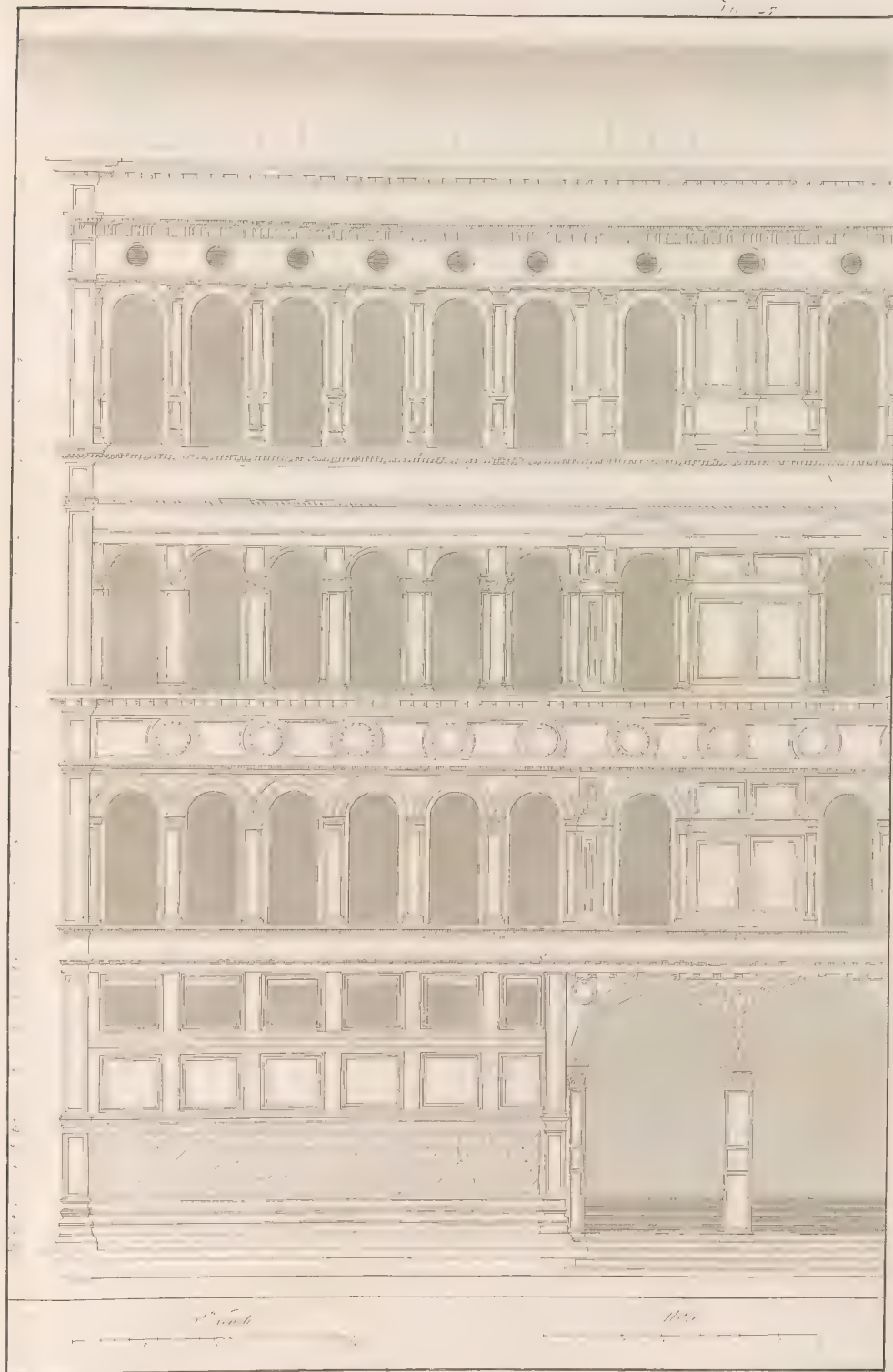
En même temps que la façade sur le canal de Saint-Marc, on avait aussi déjà edifié une partie de la façade sur le canal, jusqu'à la première entrée ou vestibule, par lequel du canal lui-même on aborde au Palais. La nécessité d'éclairer les divers locaux, qui occupent l'espace, divisé en deux étages, latéralement au salon du Grand Conseil, n'avait point permis qu'on observât une certaine régularité de dispositions: et c'est à cause de cela, que l'on voit sur le devant deux grandes fenêtres plus basses que les autres sur les cinq arches bouchées des galeries. Cette irrégularité cependant, Da Ponte l'aurait peut-être effacée ou modifiée, lors de la restauration de l'édifice en 1577, s'il n'avait craint de trop tourmenter le bâtiment, précisément à l'endroit de l'affaissement dangereux: aussi n'osa-t-il même pas enlever les deux petites colonnes de dessous les arceaux des dites fenêtres, qui en sub-divisent la lumière. L'évidence de ce que nous venons de dire est démontrée par l'insigne et très-grand tableau, que Gentile Bellini peignit en 1496, et dans lequel il a représenté une procession de la Croix sur la Place de Saint-Marc, en reproduisant exactement les personnages avec les vêtements du temps et les bâtiments tels qu'ils existaient 83 ans avant l'incendie, soigneusement dessinés et peints par cet artiste, aussi habile dans la perspective que dans la figure (33). On voit par ce tableau que toutes les grandes fenêtres du Palais public étaient ornées de la même façon que celles qui sont à l'angle indiqué, vers les Prisons. Da Ponte dégagea de ces embarras les grandes fenêtres des salles, et, par crainte d'affaiblir davantage la partie déjà endommagée, il laissa les choses telles qu'elles étaient aux fenêtres de ce côté qui avait le plus souffert.

Malgré tout, et nonobstant l'irrégularité que nous avons indiquée, ce premier espace qui s'étend pour former le coin, avant que la façade du canal commence, avait une certaine symétrie avec la façade principale, et n'offrait pas ce désagréable désaccord, qui successivement s'est devenu plus grand par suite des ouvertures modernes, qui ont l'air de pertuis, en regard de belles proportions et du style gigantesque de l'édifice. Dans les vues des façades des peintres vénitiens, et surtout du *Canaletto*, il reste une trace de l'ancien mur, et nous présentons une partie de la très-longue façade sur le canal. Nous ne la donnons pas tout entière, afin que la petitesse des parties ne fasse pas perdre de vue la beauté de toutes les proportions.

Au fur et à mesure que la façade, bâtie par *Bregno* et finie par *Scarpagnino*, allait s'achevant dans l'intérieur de la cour, en employant toutefois une période

Porta del Magistrato all' Armar, ora Gran Guardia nel Prospetto del Palazzo Ducale verso la Piazzetta

Porte de la Magistrature de l' Armar, aujourd'hui Grand Garde à la façade du Palais Ducal vers la Petite Place

Porta d'ingresso al Palazzo Ducale detta Porta della Carta

Porte d'entrée au Palais Ducal dite Porte de la Carta

Parte del Prospetto del Palazzo Ducale sul Rio in faccia alle Prigioni

Partie de la Façade du Palais Ducal sur le Canal en face des Prisons

Uno dei Portoni del Prospetto del Palazzo Ducale sul Rivo in faccia alle Prigioni

L'Une des Grandes Portes du Palais Ducal sur le Canal, en face des Prisons

Gli stemmi dei Barbarighi e del Donà, che fecero incominciare e finire la facciata interna, corrispondono, anche in quest'esterno prospetto, d' incontro a quella parte che più precisamente ebbe compimento al loro tempo, poichè negl'interstizii delle arcate dei vestiboli, più presso la casa del Doge, sono gli stemmi dei primi, e quelli del secondo stanno all' ultimo vestibolo, appunto verso il ponte della Paglia. Questo fatto viene esposto acciocchè si rinuncii con sicurezza ad un' opinione invalsa, non sappiamo per qual ragione, che questo prospetto esterno potesse essere posteriore all' interno suo corrispondente. La Tav. 28 presenta uno degli approdi in Palazzo dalla parte d' acqua, e precisamente quello che venne contrassegnato dallo stemma Donà; e, a dir vero, se non fosse la poca proiezione delle modanature e una certa monotonia delle loro diramazioni, si direbbe opera dei tempi migliori; ma ben esaminando si trova tutto il carattere della prima metà del XVI secolo. È d' uopo però notare, a giustificazione dell'architetto, che la maggiore sveltezza che bramerebbesi nell' arcata difficilmente poteva ottenersi, non essendo fattibile di spingerlo più alto senza oltrepassare l' altezza dei solai del primo piano, nè potcasi protrarla nel basso, poichè il pian terreno, e il diverso pelo dell' acqua nell' alta e bassa marea indicano quelle proporzioni che conviene dare a' gradini; e il rendere l' arcata più stretta perchè acquistasse una proporzione elegante, l' avrebbe ridotta troppo meschina e discorde alle dimensioni grandiose dell' edifizio. La parte ornamentale ne alleggerisce però con grazia lo stile grave e massiccio, e singolare è la varietà di larghezza nei pilastri, a seconda che sono destinati o alla semplice o alla doppia imposta degli archi. Fra le membrature che con decoro dell' arte qualche architetto nei tempi migliori avrebbe potuto adottare, sembra che il sopraornato tra il capitello e l' imposta sarebbe giustificato dal buon successo, che vedesi produrre in questo caso speciale, ove il listello superiore dall' architrave protratto viene sorretto da due delfinetti, lasciando in tal modo vedere l'eleganza delle foglie, e gli ornamenti del capitello in tutta la sua estensione, senza che possano essere adombrati dalle proiezioni superiori. Gli arabeschi, le cartelle, i festoni, i fogliami sono scolpiti con sedulità, e nella scelta degli ornati non può trovarsi superfluità fantastica o mancanza di allusione; poichè, oltre la insegna di s. Marco, non vi si veggono che delfinetti, sirene e cose sempre allusive alla potenza, alla prosperità o alla marittima condizione della Repubblica. — Le arti farebbero volentieri un voto per la conservazione dei cadenti portoni di legno, la cui costruzione soda, e nello stesso tempo elegante e magnifica, conviene benissimo col restante dell' edifizio. Non può vedersi in fatti cosa più bella del gran festone intagliato di fiori e di frutta, che gira all' intorno di questi portoni: ma fosse anche cedro incorruttibile, non è dato a questa materia di lottare col tempo in luogo ove dalle acque salse viene flagellata, o per gli approdi cogli urti delle barche di spesso percossa. Ogni sostituzione, per quanto possa essere ben ordinata e costrutta, produce (e lo si vede col fatto) un effetto discordante e meno aggradevole.

DELLA SCALA DEI GIGANTI

TAVOLA 29.

Siccome negli edifizii pubblici non solo la comodità, ma la magnificenza e la pompa debbono dirigere il concepimento dell' architetto, così palmarmente si riconosce non essere stato alcuno inconveniente, o mancanza di accorgimento e di previsione in Antonio Bregno, cui debbesi l' avere in tal modo e allo scoperto fondata la Scala principale (34). Basta gettare un' occhiata sulla pianta generale, e si vedrà quante altre ampie e comode scale danno accesso a tutti i lati delle logge superiori, per capire che espressamente si volle che la principale venisse edificata teatralmente e allo scoperto. In fatti in una città che nessun' altra assomiglia, e dove nè la privata ricchezza, nè la pubblica autorità potevano cingersi di nessuna esteriorità fastosa per le leggi statutarie delle gondole, ben diversa dallo splendore degli equipaggi e delle carrozze dei paesi di Terraferma; non essendo in Venezia per le pubbliche comparse sulla laguna, che il solo Bucintoro della Signoria, così qualora trattavasi di funzioni nell' interno, non restava altro sfoggio che la comparsa personale, magnifica e ricchissima per la varietà e maestà dei paludamenti, e per la moltitudine dei Magistrati componenti la rappresentazione nazionale. Quindi rendevasi più che mai necessario dare al primo pubblico apparire della Signoria tutto quel grado di splendore a cui può contribuire una situazione teatrale: cosicchè riguardando persino dalla Piazza attraverso l' ingresso, questa comparsa riesciva pomposa e mirabile, e veniva incontrata dall'avidità del pubblico sguardo in tutti i giorni solenni. Un così pittoresco prospetto molti dipinsero, ma per eccellenza il ritrasse Antonio Canal, come ne conserva pur traccia la stampa che ognuno può vedere a suo grado.

Tutta la Scala è incrostata di marmi finissimi, e i suoi parapetti esteriormente e interiormente furono intagliati con una finezza non inferiore agli antichi lavori del pergamo di Siena, e ciò per opera di Domenico e Bernardino di Mantova. Potrebbero dirsi cammei le minutissime sculture che appunto, per l'estrema loro finezza, quasi sfuggono agli occhi de' riguardanti, e acciò maggiormente riescisse ricca per gli ornamenti, furono persin intagliate le facce dei gradini, e intarsiate di ornati di piombo; forse per produrre un contrasto colla bianchezza dei marmi, sicchè avrà rassomigliato a un ricamo od un merlo allorchè la prima volta apparì; e abbisognato avrebbe di quell'estremo di riguardi e di cure, che non è conciliabile in un pubblico accesso, per essere anche oggidì ammirata. La potenza di terra e di mare fu espressa dal Sansovino nelle due statue semicolossali che nel 1566 furono poste alla sommità della stessa, rappresentanti Marte e Nettuno, per cui fu sempre poi chiamata la *Scala dei Giganti*: e qui non ripeteremo ciò che intorno a questa si è detto ove più particolarmente delle sculture venete si parlò. Apparisce in questa Tav. 29, d' incontro alla scala e sotto l' arcate, la bella ed elegante lapide ornata dal grazioso scultore Alessandro Vittoria, tutta messa ad oro, e posta in memoria di Enrico III re di Polonia, ricevuto in Venezia nel 1574 con grandissima pompa nel suo passaggio per salire al trono di Francia. Vedesi poi evidentemente che l' architetto volle considerare questa parte dell' edifizio come un oggetto meritevole di decorazione più distinta, e ciò si rileva anche dai due avancorpi che la fiancheggiano. Quanto alle tre arcate di pieno centro che interrompono e variano l'andamento delle logge superiori in cui girano gli archi di sesto acuto, ciò fu fatto contemporaneamente può dirsi all' epoca in cui Sansovino lavorò le due statue, poichè gli stemmi del doge Francesco Venier, il quale non visse che due anni al dogado, c' indicano la data precisa del 1554 (35).

DELL' ARCATA IN FACCIA LA SCALA DEI GIGANTI

TAVOLA 30.

Tutte le parti che compongono questo edifizio conservano così evidentemente il carattere dei tempi in cui vennero eseguite ed ornate, che anche ove mancassero gli stemmi dei Dogi, un occhio ben veggente ed accorto potrebbe ad ognuna di esse assegnare, se non il nome dell' architetto, l' epoca però in cui fu costruita. Mastro Bartolommeo, che aveva ornato con magnificenza la porta d'ingresso sulla Piazza, non condusse il suo edifizio internamente, se non coll' erigere l'altra arcata corrispondente all' estremità dell' interna loggia d' incontro la Scala dei Giganti. Il carattere dell' arcata, le monotone dimensioni delle fasce, gl' intagli spirali di quei grossi cordoni ci renderebbero dunque avvertiti del suo primo architetto, se pure la stessa arme del doge Francesco Foscari non venisse ai lati esterni dell' arco ad assicurarci essere questo lavoro contemporaneo a quello da noi illustrato alla Tavola 22.

Cristoforo Moro, doge nel 1471, fece innalzare ed abbellire questo prospetto, e per quanto gli architetti e gli scultori in quello impiegati cercassero di non discordare possibilmente col già edificato, conforta l' osservare il buon uso che cominciò a farsi delle colonne nell' ornar i prospetti, e della miglior sacoma delle modanature, e di un miglior garbo delle sculture tutte che rendono molto ricca la fronte di questo edifizio.

Le due statue di Adamo ed Eva levarono alla loro età moltissimo rumore, e furono forse la più bell'opera di scarpello che, fino a quel momento, fosse stata impiegata in abbellimento di pubblici edifizii. E in questo luogo è da notarsi, che il Sansovino, il Vasari e altri scrittori presero tutti errore, allorquando attribuirono queste statue ad Andrea Riccio padovano, mentre appartengono ad Antonio Rizzo veronese, errore in cui non caddero il Temanza ed il Bartoli che lessero attentamente il nome dello scultore intagliato sotto la statua di Eva. Egli era contemporaneo tanto a Francesco Foscari che a Cristoforo Moro; e se non sembrasse evidente che la decorazione laterale all' arcata sia posteriore di alcuni anni al primo di questi Dogi, noi non avremmo esitato a credere che le statue vi fossero state poste avanti il 1471: tuttavia se ivi furono collocate, possono bensì essere state scolpite alcuni anni avanti. Il chiarissimo ab. Morelli illustra le memorie di questo artefice valentissimo nella preziosa sua operetta: *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del XVI secolo*, e fra le altre cose reca un distico inedito del Zovenzonio, che pare non dubbiamente alludere a quest' Eva.

EVAE MARMOREAE LAVS

Si tua forma fuit, quae marmore vivit in isto,
Quoi mirum, si vir paruit, Æva, tibi!

Fu questo Antonio Rizzo lodato da Gregorio Corraro ne' suoi Epigrammi circa l'anno 1464, da Matteo Colacio, da Luca Paciolo e da Pomponio Gaurico, i quali lo celebrarono nelle loro opere. Intorno alla differenza tra li due scultori di questo nome, da noi diffusamente trattossi nella *Storia della Scultura, t. II, lib, IV, c. 6.*

DEL PROSPETTO MINORE INTERNO DI FIANCO ALLA BASILICA

TAVOLA 31.

Se si volesse realmente cercare una dimostrazione evidente del passaggio che le arti fecero da una ad altr' epoca, e produrre un esempio architettonico di aurea ed elegante ordinanza, il quale precedesse le opere dei grandi luminari dell' arte, non

d'environ 50 ans, l'on disposait simultanément la façade extérieure sur le canal. Indépendamment de ce que la convenance d'agir ainsi suffirait pour nous convaincre qu'on a dû le faire, nous avons encore une grande preuve de fait dans l'exacte correspondance des parties entr'elles, pour les planchers et les étages, ainsi que pour le style de toutes les moulures.

La parfaite liaison des marbres d'Istrie, avec lesquels ce magnifique travail a été exécuté, est telle, qu'il peut braver l'injure de plusieurs siècles. En effet, cette façade solidement élevée au dessus des eaux, est demeurée inébranlable sur ses fondements bien bâtis, malgré les secousses et les dangers, qui ont plus d'une fois menacé l'édifice; et sur ce côté, il n'est pas arrivé par l'incendie de 1574, ce qui trois ans après est advenu sur le devant par suite de l'autre incendie de 1577. Dans l'entière décoration règne une gravité de style digne du sujet, et le retour des lignes, la taille aussi belle que régulière des pierres forment une noble ordonnance et un riche ornement; sans qu'on ait songé à embellir cette partie d'arcades, de colonnes ou d'élégants ornements, excepté aux fenêtres, où l'architecture ornementale se répandit somptueusement avec toute l'élégance la plus recherchée et la plus précieuse, ainsi qu'on peut s'en assurer, en se présentant des salles intérieures a chacune des fenêtres.

Les armoiries des Barbarighi et de Donà, qui firent commencer et finir la façade intérieure, reviennent, même sur cette façade extérieure, contre cette partie, qui fut plus particulièrement achevée de leur temps. En effet, dans les interstices des arcades des vestibules, plus près de l'habitation du Doge, sont les armoiries des Barbarighi, et celles de Donà sont au dernier vestibule, exactement vers le pont de la Paille. Nous venons de relater cette circonstance, afin qu'on renonce en toute sûreté à une opinion qui avait prévalu, nous ne savons par quelle raison, et qui laissait croire que cette façade extérieure pourrait bien avoir été faite après l'autre façade intérieure, qui lui correspond. La Planche 28 présente un des abords du Palais du côté de l'eau, et précisément celui qui a été contresigné des armoiries Donà; et, à dire vrai, si n'étaient le peu de projection des moulures et une certaine monotonie dans leurs embranchements, on pourrait croire cette façade un ouvrage d'une meilleure époque; mais, à l'aide d'un mûr examen, on reconnaît bien le style de la première moitié du XVI siècle. Il faut cependant noter ici, pour la justification de l'architecte, qu'une plus grande légéreté, qu'on pourrait désirer dans l'arcade, aurait été difficilement obtenue; car on n'aurait pu l'élever davantage sans outrepasser la hauteur du plancher du premier étage; et on ne pouvait non plus la baisser, car le rez-de-chaussée et la différence de niveau de l'eau, dans les hautes et basses marées, indiquent les proportions qu'il convient de donner aux degrés; si enfin on avait fait l'arcade plus étroite, afin qu'elle acquît de plus élégantes proportions, on l'aurait rendue trop mesquine et mise en désaccord avec les proportions grandioses de l'édifice. Toutefois, la partie ornementale allège avec grâce le caractère grave et massif de l'arcade, et c'est une agréable singularité que cette variété de largeur dans les piliers, suivant qu'ils sont destinés à soutenir une seule ou deux impostes des arceaux superposés. Parmi les membrures, que, dans des temps meilleurs, un architecte aurait pu adopter, il semble que le sur-ornement, entre le chapiteau et l'imposte, aurait été justifié par le bon résultat qu'on lui voit produire dans ce cas spécial, où le listel supérieur de l'architrave prolongé est soutenu par deux petits dauphins, laissant ainsi apercevoir l'élégance des feuilles et les ornements du chapiteau dans toute son étendue, sans que les projections d'en haut puissent leur faire ombre. Les arabesques, les cartouches, les festons, les feuillages sont sculptés avec habileté, et dans le choix des ornements, on ne peut trouver de superfluités fantastiques, ou défaut d'allusion; car, outre la devise de Saint-Marc, on ne voit que de petits dauphins, des syrènes et des choses toujours allusives à la puissance, à la prospérité ou à la condition maritime de la République. Les arts feraient volontiers des vœux pour la conservation des grandes portes de bois tombant en ruines, et dont la construction solide, et à la fois élégante et magnifique, s'harmonie parfaitement avec le reste de l'édifice. On ne peut, en effet, rien voir de plus beau que le grand feston ciselé de fleurs et de fruits, qui tourne autour de ces grandes portes: mais quand même le bois serait du cédre incorruptible, il n'est point donné à cette matière de lutter contre le temps dans un lieu, où elle est fouettée par les eaux salées, ou bien frappée souvent par les coups des barques qui y viennent aborder. Toute substitution d'autres portes, aussi bien ordonnée et construite qu'elle puisse être (et on le voit par le fait), produit un effet discordant et moins agréable.

L'ESCALIER DES GÉANTS.

Planche 29.

Comme dans les Édifices publics la pensée de l'architecte ne doit point seulement se porter sur ce qui fait le bien-être et la commodité, mais aussi et principalement sur ce qui constitue la pompe et la magnificence, on doit évidemment reconnaître qu'*Antoine Bregno* n'a laissé place à aucun inconvénient et n'a manqué ni de pénétration ni de prévoyance, en établissant l'Escalier principal de la façon qu'il l'a fait et à découvert (34). Il suffit de jeter un coup d'œil sur le plan général, et l'on verra combien d'autres larges et commodes escaliers donnent accès à tous les côtés des arcades supérieures; d'où l'on conclura que c'est expressement qu'il a voulu que l'escalier principal fût édifié d'une façon théatrale et demeurât à découvert. En effet, dans une ville, qui ne ressemble a aucune autre, et dans laquelle ni les riches particuliers, ni l'autorité publique ne pouvaient s'entourer d'aucun faste extérieur, à cause des lois de l'État sur les gondoles, dans une ville bien différente des autres villes du continent, qui brillent par l'éclat des équipages et des voitures, car il n'existait à Venise que le Bucentaure seul pour les fêtes publiques sur la lagune, dans lesquelles figurait la Seigneurie; dans une telle ville (disons nous) il ne restait d'autre moyen de faire de la pompe, lorsqu'il s'agissait de cérémonies à l'intérieur, que la sortie en public des personnages, laquelle devenait splendide et très-riche par la variété et la majesté des *paludaments* (costumes) (*g*) et par le nombre infini des Magistrats, qui composaient la représentation nationale. Aussi, il devenait plus que jamais nécessaire de donner à la première apparition de la Seigneurie en public tout le degré de splendeur et tout l'éclat aux quels une situation théatrale peut contribuer: en sorte que, en la regardant du fond de la Place à travers l'entrée, cette sortie devenait vraiment pompeuse et admirable, et dans tous les jours solemnels fixait avidement les regards du public. Un aussi pittoresque tableau a été reproduit en peinture par nombre d'artistes; mais celui qui l'a rendu à la perfection, c'est Antoine Canal, ainsi que la gravure, que tout le monde peut voir à son gré, en conserve la trace.

L'Escalier est incrusté tout entier des marbres les plus fins, et ses parapets, en dedans comme en déhors, ont été ciselés avec une finesse, qui n'est pas inférieure à celle de la chaire de Sienne, œuvre plus ancienne: ce travail a été exécuté par *Dominique et Bernardin* de Mantoue. On pourrait prendre pour des camées ces sculptures si délicates, lesquelles, précisément à cause de leur extrême finesse, échappent aux regards de l'observateur; et afin que l'Escalier fût encore plus riche par les ornements, les faces elles-mêmes des degrés furent ciselées et marquetées avec des ornements en plomb. C'était peut-être, afin de produire un contraste avec la blancheur des marbres, de façon que lorsqu'il fût livré à la vue du public pour la première fois, il aura ressemblé à une broderie ou à une dentelle; et il aurait eu besoin, pour être encore aujourd'hui admiré, des plus grands soins et égards, ce qui n'était point conciliable avec un lieu destiné à être une entrée pour tout le monde. La puissance de Venise sur terre et sur mer fut exprimée par *Sansovino* dans les deux statues semi-colossales, qui en 1566, furent placées a l'extrémité supérieure de l'Escalier et représentent Mars et Neptune, et c'est ce qui l'a toujours fait appeler depuis l'*Escalier des Géants*. Nous ne répéterons pas ici ce que nous en avons dit lorsque nous avons traité plus spécialement des sculptures vénitiennes. Dans la Planche 29, vis-à-vis l'Escalier et sous les arcades, se montre la belle et élégante pierre ornée par le gracieux sculpteur Alexandre *Vittoria*, toute garnie d'or, et qui a été posée en souvenir d'Henry III roi de Pologne, reçu en 1574 avec une très-grande pompe à Venise, lors de son passage par cette ville pour aller monter sur le trône de France. On s'aperçoit bien d'ailleurs que l'architecte a considéré cette partie de l'édifice comme méritant une décoration plus particulière et plus distinguée, ce que l'on conclut encore mieux des deux avant-corps, dont elle est flanquée. Quant aux trois arcades de plein-cintre, qui interrompent et varient la disposition des arcades supérieures, dans lesquelles tournent les arceaux en ogive, on peut affirmer que cette construction a été faite à la même époque où *Sansovino* fit les deux statues. En effet, les armoiries de François Venier, qui ne veçut étant Doge que pendant deux ans, nous indiquent la date précise de 1554 (35).

ARCADE EN FACE L'ESCALIER DES GEANTS.

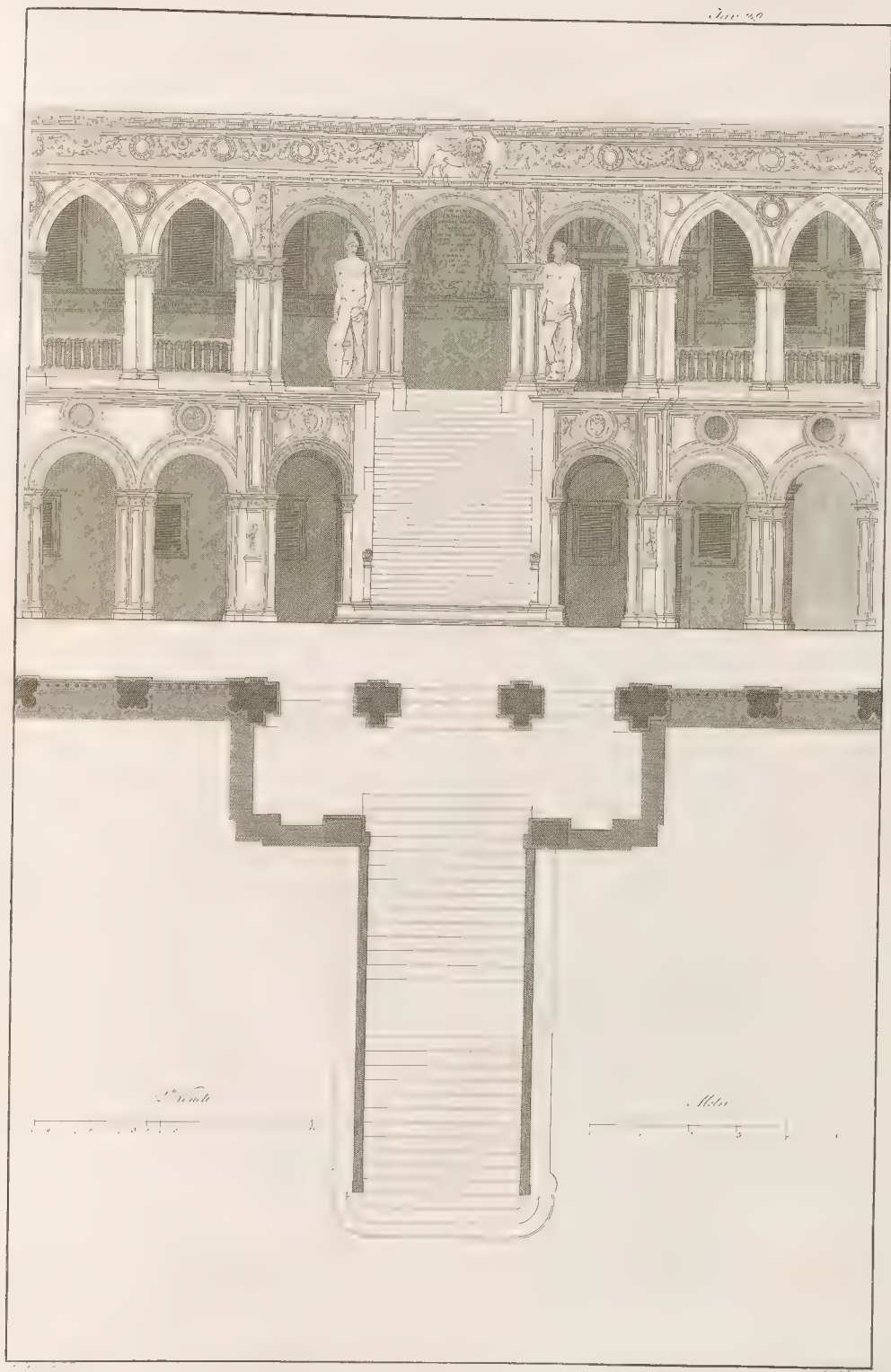
Planche 30.

Toutes les parties qui composent cet édifice conservent si évidemment l'empreinte du temps, au quel elles ont été exécutées et ornées, que lors même que les armoiries des Doges n'y seraient pas, l'œil d'un observateur exercé et intelligent pourrait assigner à chacune de ces mêmes parties, si ce n'est le nom de l'architecte, du moins l'époque à laquelle elle a été construite. Maître *Barthélemy*, qui avait magnifiquement décoré la porte d'entrée sur la Place, ne porta pas sa bâtisse intérieurement au delà de la construction de l'autre série d'arches, correspondante à l'extremité de l'arcade intérieure en face l'Escalier des Géants. Le style de l'arcade, les monotones dimensions des bandes, les ciselures en spirale de ces gros cordons, nous indiqueraient conséquemment leur premier architecte, quand bien même les armoiries du doge François Foscari ne viendraient pas nous assurer, aux côtés extérieurs de l'arcade, que ce travail est contemporain de celui que nous avons illustré à la Planche 22.

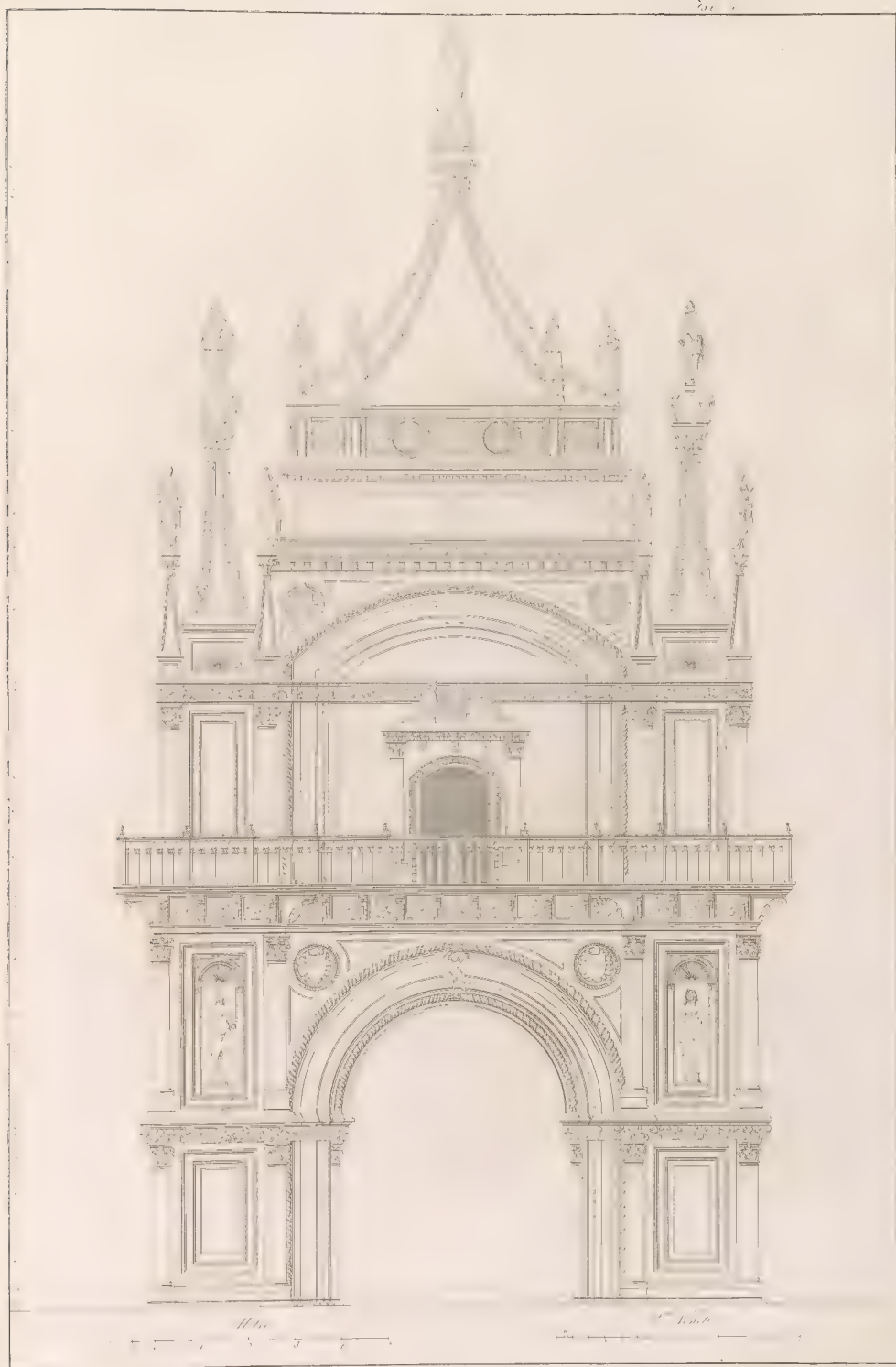
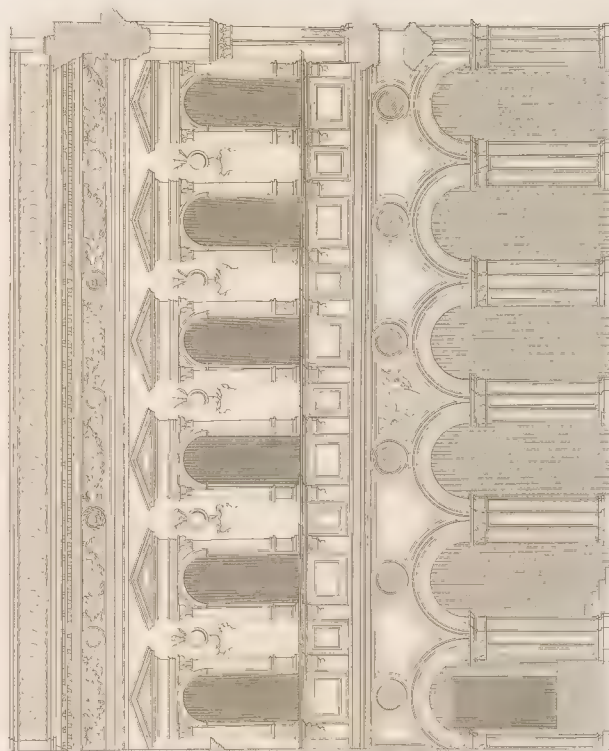
Cristophe Moro, Doge en 1471, fit élever et embellir cette façade, et bien que les architectes et les sculpteurs qui y furent employés tâchassent, autant que possible, de ne point se trouver en désaccord avec ce qui était déjà construit, il est bon de remarquer l'usage utile que l'on commença à faire des colonnes pour la décoration des façades, ainsi qu'une meilleure entente dans la composition et la disposition, de même qu'une plus grande grâce dans toutes les sculptures, ce qui rend fort riche cette façade de l'édifice.

Les deux statues d'Adam et d'Ève firent beaucoup de bruit de leur temps et furent peut-être le plus beau travail de ciseau, qui jusque là eût été employé à l'embellissement des édifices publics. C'est ici le cas de noter que Sansovino, Vasari et d'autres écrivains se sont tous trompés, en attribuant ces statues à André *Riccio* de Padoue, tandis qu'elles sont l'œuvre d'Antoine *Rizzo* Véronais: Temanza et Bartoli toutefois ayant lu attentivement le nom du sculpteur gravé au bas de la statue d'Eve, ne sont pas tombés dans la même erreur. *Rizzo* était contemporain de François Foscari ainsi que de Cristophe Moro; et s'il ne paraissait pas évident que la décoration latérale aux arches est postérieure de quelques années au premier de ces Doges, nous n'aurions pas hésité à croire que les statues y ont été placées avant 1471. Toutefois, si elles n'y ont été placées que vers cette année là, elles peuvent bien avoir été sculptées quelques années auparavant. Le docte Abbé Morelli, dans son précieux petit ouvrage intitulé: *Notice sur des œuvres de dessin dans la première moitié du XVI siècle*, illustre les souvenirs laissés par ce très-habile artiste; et rapporte, entr'autres choses, un distique inédit de Zovenzonio, qui parait, sans aucun doute possible, faire allusion à cette statue d'Ève:

EVAE MARMOREAE LAUS

Si tua forma fuit, quae marmore vivit in isto,
Quoi mirum, si vir paruit, Ævae tibi! (*h*)

Pianta ed alzato della Scala detta de' Giganti nel Cortile del Palazzo Ducale

Arcata nel Cortile del Palazzo Ducale in faccia alla Scala detta dei Giganti | *Arcade dans la Cour du Palais Ducal en face de l'Escalier dit des Géants*

Prospetto sul Cortile del Palazzo Ducale nel lato minore in fianco alla Basilica di S. Marco — Façade sur la Cour du Palais Ducal au plus petit côté de flanc à la Basilique de S. Marc

potrebbe offrirsi migliore prova di quella che trarre si può dal Prospetto presente. Anzi è pur d' uopo convenire, per onore del vero, che se gli artisti posteriori nel perfezionamento dell' arte imitarono le opere degli antichi maestri greco-romani, non ebbero miglior traccia nella ordinanza architettonica applicata agli usi moderni, di quella che offrirono i loro meno antichi antecessori; la qual cosa ampiamente in questa nostr' opera delle Fabbriche Venete rimane dimostrata, qualora si consideri che Sansovino, Sammicheli, Da Ponte, Palladio, Scamozzi furono preceduti da M. Buono, dai Bregni, da Guglielmo Bergamasco, dal Falconetto (36) e dai Lombardi.

Abbiamo già più sopra esposti i motivi pei quali aggiudicata si fu da noi questa elegante facciata a Guglielmo Bergamasco nei primi anni del XVI secolo, sotto il dogado di Leonardo Loredano, nè ci rimane che a commendare la simmetria, la sveltezza, la grazia di ogni parte che la compone. Le logge inferiori erano state edificate secondo quello che, nel giro delle arcate interne del cortile, era già stato eseguito dai Bregni; ma tosto che Guglielmo fu libero di adottare uno stile più nobile e indipendente, non lasciò di valersi del proprio ingegno. La gravità delle squadrature nel basamento delle finestre con bel riparto presenta un'alterna armonia di proporzioni, mentre non isfugge l' invenzione alquanto ardita e singolare, di quella specie di mensole sottoposte alle colonne delle finestre, che in luogo di concentrarle nei muri, volle impiegate di tutto tondo, elevandole su certe are adornate di festoni a guisa di piedestalli. In tal modo allungando le dimensioni degli ordini, senza servirsi di fusti di colonne di un diametro maggiore, si ottenne più volte un graziosissimo effetto (37). Lodevole altresì è la proporzione degli architravi e dei fregi che lasciano all' occhio un riposo piacevole; e i festoncini, che ricorrono sopra ciascuna finestra nella trabeazione superiore, contribuiscono alla maggiore ricchezza della facciata.

DELL' ORDINANZA GENERALE NEL PROSPETTO MAGGIORE INTERNO DEL PALAZZO DUCALE

TAVOLE 32, 33.

Se talvolta incontransi difficoltà presso che insormontabili dagli architetti, allorquando la irregolarità delle aree nella pianta degli edifizii mette a prova l' acume del loro ingegno, irregolarità che non basta a salvarli dall' incorrere in alcune mostruosità, di cui a torto poi vengono ripresi da chi non conosca il letto di Procuste ove dovettero giacersi; figuriamoci in quali scogli non romperà, e quali contrarietà non proverà egli quell' architetto, che sia chiamato ad arricchire di ben ordinato prospetto l' interno d' un edifizio, costrutto nel corso di più secoli successivi, senzachè un regolare disegno abbia condotto le operazioni de' suoi predecessori, e privo necessariamente di quell'unità di pensiero, che forma il maggior pregio d'ogni buona distribuzione. E ben cresceranno fuor di misura tali contrarietà, quando riflettasi che in questo edifizio gl' incendii in diverse epoche avevano cagionato gravissimi guasti e prodotto varietà e alterazioni notabili nei ristauri, volendosi salvo, ad ogni costo, ciò che andò immune da disastro, o che resse agli urti del tempo; e quando si conosca come restar dovevano a' loro luoghi le scale preesistenti, nè mutar si potevano alcuni celebrati locali che, per le loro decorazioni, il loro uso, la loro vetustà erano, per così dire, consecrati per massima di Stato a servire di memorie storiche dei patrii fatti, e quindi a destare la pubblica venerazione dei posteri. Per queste molteplici ragioni ognun può capire come per l' architetto divenisse di assoluta impossibilità il modificare con armonico riparto la distribuzione e gli a-piombi delle finestre, e di tante parti formare un sol corpo in cui sembrasse esservi qualche unità di concetto. Questi sono invero i più difficili e quasi indissolubili problemi dell' arte edificatoria, ove inciampano facilmente anche gl'ingegni migliori, anzi talvolta s'irritano a segno, che cedono la palma a'più insistenti e più calmi, ma più adatti all'uopo difficile di assoggettare il fervore della immaginazione alla freddezza del calcolo.

La massima di cingere i due ordini dell' edifizio con logge arcate giovò primieramente alla simmetria, poichè le porte di accesso a una quantità di locali, e i pertugi di ripiego per rischiararli, restando addietro sotto le arcate medesime, producevano un effetto meno sconcio, e non primeggiavano più come principali aperture nella facciata. La qual cosa, osservando la TAV. 32 nel secondo ordine delle logge, si riconoscerà a piena evidenza. Ma incominciando dall' ordine nobile superiore, nell' angolo ove s' attacca al salone del Maggior Consiglio, e progredendo verso la chiesa di san Marco, quantunque le interne distribuzioni impedissero all' architetto di mettersi a-piombo sulla sommità degli archi colle finestre (dopo aver dimostrato precisamente nell' angolo indicato come ciò avrebbe prodotto una bella armonia, trovandosi ivi tutti gli ordini superiori a-piombo degl' inferiori), fu mestieri in progresso rinunciare all' a-piombo colle arcate, e por cura di mettere in armonia tra di loro almeno i due ordini nobili delle finestre, valendosi della buona opportunità presentata da una lunga galleria di passaggio e di comunicazione che, nel piano delle gran sale, dalla scala conduce alla *Camera degli Scarlatti*, la quale, comprendendo otto finestre, poteva quelle disporre e assoggettare all' ordine superiore, come gli riescì in effetto di combinare. Ma giunto nell' inferior piano alla *Camera degli Scarlatti*, s' incontrò nella *Sala dello Scudo*, che volevasi conservata, come quella appunto ch' era la parte più antica dell' edifizio, il quale nei due ordini aveva il più resistito alle vicende dei tempi, e nel quale erano stanze che non potevano ricevere nuove alterazioni. Nell' ordine poi superiore, incontravasi la maggior altezza delle sale *delle Quattro Porte*, del *Collegio* e del *Pregadi*, oltre la scala che doveva ricevere il suo lume sul vestibolo della prima sala. Tra tante strettezze l' architetto dovette rinunziare ad ogni ritmo e regolarità, accomodandosi alla meglio a tutti gl'inconvenienti che non furono pochi. E primieramente, essendo la *Sala dello Scudo* assai lunga, e non ricevendo la luce che nei due lati estremi, non potè togliere alcuna delle finestre per introdurre tra l' una e l' altra un intervallo capace a dar luogo all' esteriore decorazione, e riputò men male ommettere affatto i frontispizii, piuttosto che accumularne cinque l' uno ridosso dell' altro, il che avrebbe in fatti troppo richiamato l'occhio in isghembo, superiormente al destro lato della *Scala dei Giganti*, ove non era opportuno distrarlo da quella ricca e bella struttura. In secondo luogo, siccome le sale superiori preesistenti non corrispondevano in alcun modo colle inferiori per le aperture della luce, nè coi luoghi adiacenti trovavansi allineate in altezza, e tutto doveva pur conservarsi, qui fu che il disordine si rese del tutto irreparabile ed evidente, senzachè all' architetto si possa far colpa. E poichè al di sopra delle stanze consecrate all' abitazione del Consiglio dei X e degl' Inquisitori di Stato era pur d' uopo conservare i molti luoghi di servizio che altrove sarebbe stato disagiato il trasferire, immaginò un doppio fregio, nel quale certi finestrini rotondi rappresentassero altrettante parti ornamentali nella cimasa dell' edifizio: fregio che allineato si vede magistralmente sotto la cornice in tutta la lunghezza del prospetto, ed è richiamato destramente negl' intervalli delle finestre, anche là dove le sale più alte necessariamente lo interrompevano.

Questo ammasso di difficoltà, che realmente parevano invincibili, avrebbe spaventato qualunque perito nell' arte, e non potendo in realtà superare alcuno degli indicati ostacoli, vedesi che gli architetti, l' uno dopo l' altro adoprati in questo esterno prospetto, presero l' accortissimo partito di occultare e confondere le irregolarità colla profusione degli ornamenti, siccome suol farsi talvolta sul fondo uguale e polito d'un velo o d' una stoffa preziosa, per macchia o foro accidental deturpata, introducendo su di essa arabeschi e meandri d' ingegnoso ricamo, che se affatto non tolgono il difetto o la menda, almen la confondono ed occultano. Se ciò non fosse con sì felice successo accaduto, noi avremmo notata questa profusione a difetto; ma al contrario, attribuendola a perizia dell' architetto, siam costretti, lodandola, a disvelare il suo sagace artificio, come il solo mezzo per escire da tanti imbarazzi, e per distrarre l' occhio dei risguardanti dalle immense irregolarità, deliziandolo qua e colà con ogni specie di elegantissimi ornamenti. Le quali cose meglio sulla TAV. 33 potranno rilevarsi, e più ancora sulle seguenti, ove le parti grandeggiano in misurata proporzione, affinchè d' una tanta mole tutta si conosca la ricca e dispendiosissima costruzione.

DELLE PARTI MISURATE SOPRA UNA SCALA PIU' GRANDE IN OGNI ORDINE DELL' INTERNO PROSPETTO

TAVOLE 34, 35, 36, 37, 38, 39.

La prima di queste Tavole presenta gli archi e le pilastrate coi relativi ornamenti del pian terreno nelle logge. E certamente qualora si vogliano esaminare secondo i canoni dell' arte, e secondo il gusto posteriormente risorto della greca e della romana architettura, non piaceranno queste modanature, nè i risalti, nè la quantità delle linee ricorrenti (forse moltiplicate per alleviare in apparenza le masse), e si cercherà invano quel genere di bellezza che si sarebbe potuto ottenere nella semplicità di un ordine toscano o dorico, che in tal caso potevano convenire al sostegno di sì fatta mole. Si attese alla solidità, e a questa fu cautamente provvisto, e si fece un qualche passo verso il ritorno della buona architettura. Conviene poi in parte escusare l' artefice da queste taccie, se in luogo di quell' aggruppamento di pilastri e colonne ne' due ordini delle logge, non osò sostituire semplici e ben proporzionati fusti di colonna, che sorreggessero il doppio giro degli archi. L'edifizio di già preesistente, e distribuito in quei due piani ch' era pur forza di non alterare, prescriveva le impreteribili altezze, e volendosi in oltre per simmetria col già fatto impiegare gli archi e non gli architravi, se si fossero adoperati i semplici fusti di un tal diametro che stesse in proporzione coll' altezza, troppo esili sarebbero apparsi sotto di una mole cotanto smisurata; e questo noi crediamo sia il motivo pel quale trovasi in opera il ripiego delle forze riunite. Che se anche, date le altezze dei piani, si fossero volute proporzionare le forze, si sarebbe ripetuta la sconcia e tozza proporzione che si vede all' esterno sulla Piazza, nel piano terreno, ove le colonne mancano interamente della dimensione voluta dalle regole architettoniche. Il solo modo di evitare in molta parte gl'inconvenienti dimostrati era quello di prescindere interamente dagli archi, e sorreggere tutte le logge interne col semplice architrave; ma gli architetti in quel secolo non erano ancora disposti a rinunciare alle arcate, nelle quali sembrava loro che risiedesse più artificio e più magnificenza. Fuor di luogo ed esile noi troviamo eziandio quel genere d' intagli, con cui i capitelli di questa TAV. 34 vennero adornati; intorno le quali cose non ci è concesso poter iscusare l' architetto. Può dirsi lo stesso, osservando nella TAV. 35 le parti dell' ordine secondo, ove le colonne concentransi appaiate in un masso di pilastri.

Antoine Rizzo a été aussi loué, vers l'an 1464, par Grégoire Corraro dans ses Épigrammes, par Mathieu Colacio, par Luc Paciolo et par Pomponius Gaurico, qui l'ont célébré dans leurs ouvrages. Pour ce qui est des différences entre les deux sculpteurs de ce nom, nous les avons amplement traitées dans l'*Histoire de la Sculpture*, Tom. II, liv. IV, ch. 6.

FAÇADE PLUS PETITE INTÉRIEURE, LATÉRALE A LA BASILIQUE.

PLANCHE 31.

Si on voulait réellement chercher une démonstration évidente de la transition des arts d'une époque à l'autre, et produire un exemple d'ordonnance splendide et élégante d'architecture, qui aurait précédé les ouvrages des grands maîtres de l'art, il ne pourrait en être offert une meilleure preuve, que celle que l'on peut tirer de la Façade qui nous occupe en ce moment. On est même forcé de convenir, pour rendre hommage à la vérité, que si les artistes qui sont venus après, imitèrent, dans le perfectionnement des arts, les ouvrages des anciens maîtres greco-romains, ils n'eurent pas de meilleure trace à suivre dans l'ordonnance architecturale, appliquée aux usages modernes, que celle que leurs devanciers moins anciens leur offraient: c'est ce qui se trouve amplement démontré dans nôtre ouvrage sur les Édifices Vénitiens, si on veut bien remarquer que Sansovino, Sanmicheli, Da Ponte, Palladio, Scamozzi, ont été précédés par Maître Buono, par les Bregni, par Guillaume de Bergame, par Falconetto (36) et par les Lombardi.

Nous avons déja exposé plus haut les motifs pour lesquels nous avions attribué cette élégante façade à Guillaume de Bergame, en lui assignant pour date les premières années du XVI siècle, pendant que Léonard Lorédan était doge; et il ne nous reste plus qu'à faire l'éloge de la symétrie, de la légèreté, de la grâce de chacune des parties qui la composent. Les galeries inférieures avaient été construites d'après le même dessin qui, dans le tour des arcades intérieures de la cour, avait été suivi par les Bregni; mais aussitôt que Guillaume devint libre d'adopter un style plus noble et plus indépendant, il ne se fit pas faute de se livrer à l'essor de son génie. La gravité et la régularité parfaite dans le soubassement des fenêtres bien distribuées, présente une harmonie alternée de proportions, tandis qu'on remarque l'invention, aussi hardie que singulière, de cette espèce de consoles qui sont sous les colonnes des fenêtres: ces colonnes, au lieu de les concentrer dans les murs, il voulut les employer dans leur entière circonférence, en les élevant sur des espèces d'autels, ornés de festons, en guise de piédestaux. De cette façon, en agrandissant les proportions des ordres, sans se servir de fûts de colonnes d'un plus grand diamètre, il obtint un gracieux effet, plusieurs fois répété (37). Les proportions des architraves et des bordures, qui reposent agréablement l'œil, sont aussi dignes d'éloges; et les petits festons, qui se reproduisent à chaque fenêtre dans la travée supérieure, contribuent à donner à l'entière façade un plus riche aspect.

ORDONNANCE GÉNÉRALE DE LA GRANDE FAÇADE INTÉRIEURE DU PALAIS DUCAL.

PLANCHES 32, 33.

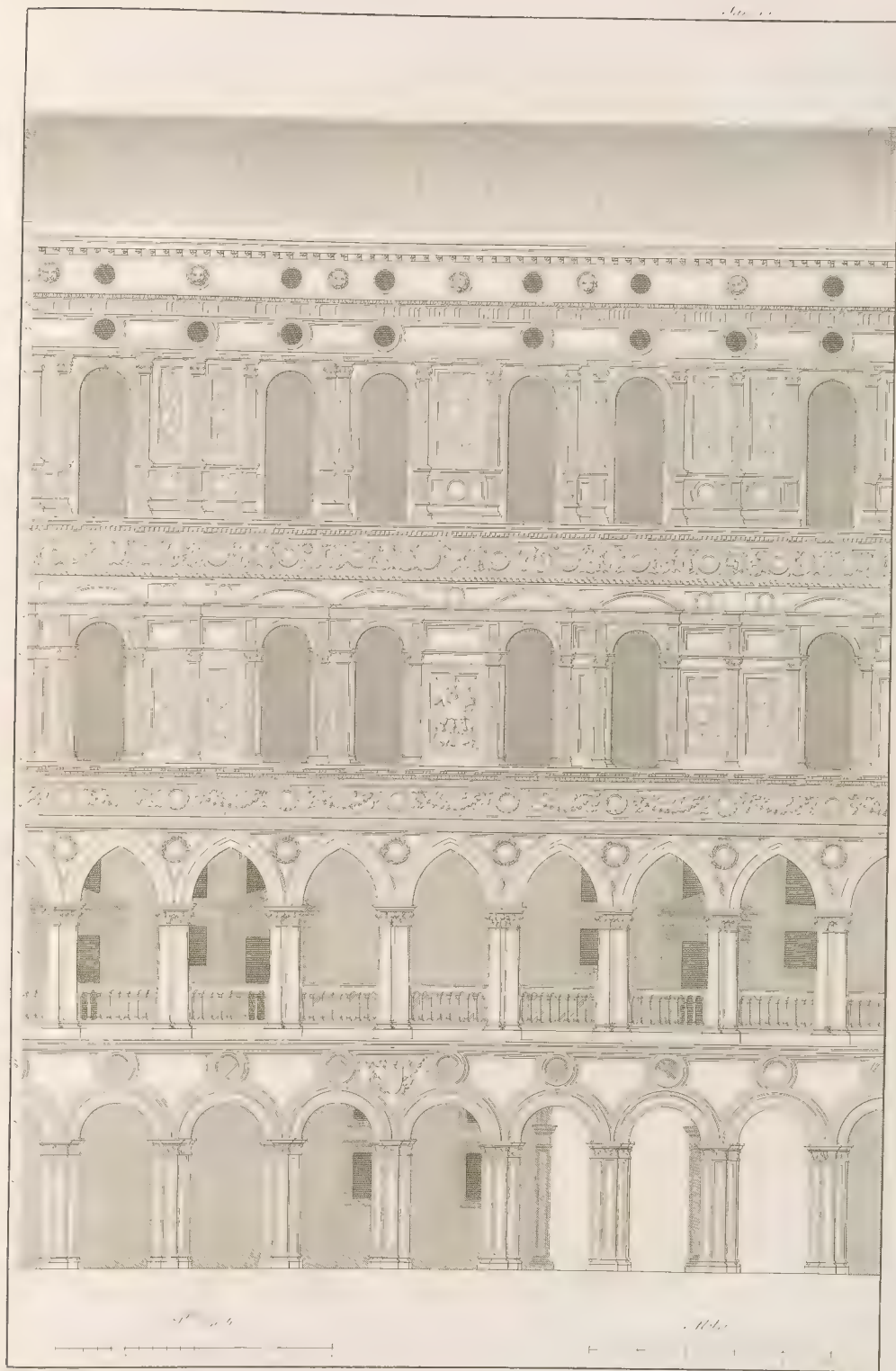
Les architectes rencontrent parfois des difficultés presque insurmontables, lorsque l'irrégularité du terrain, sur lequel ils doivent construire, met à l'épreuve leur pénétration d'esprit. Cette irrégularité ne suffit pas à les préserver de tomber dans quelques monstruosités, dont ils sont ensuite blâmés à tort par ceux qui ignorent le lit de Procuste, sur lequel ils ont dû s'étendre. On peut dès lors comprendre quelles contrariétés attendent, et à quels écueils risque de se briser un architecte qui aurait à enrichir d'une façade bien disposée la partie interne d'un édifice, construit pendant le cours de plusieurs siècles successifs, sans qu'un dessin régulier ait dirigé les opérations de ses devanciers, et se trouvant nécessairement privé de cette unité de pensée, qui constitue le plus grand mérite de toute bonne distribution. Ces difficultés apparaîtront encore plus grandes, si on réfléchit que, dans le Palais Ducal, les incendies avaient causé, à diverses époques, de très-graves dégats, et donné lieu à des variations et à des changements notables dans les restaurations, pendant qu'on voulait conserver à tout prix ce qui avait été exempt du désastre, ou qui avait résisté aux injures du temps. Quand on saura aussi que les escaliers existants devaient rester à leur place, qu'on ne pouvait changer quelques pièces célèbres, lesquelles par leurs ornements, leur usage, leur ancienneté, étaient pour ainsi dire consacrées, par maxime d'État, à servir de souvenirs historiques des gestes de la patrie, et par conséquent à éveiller la vénération de la postérité; on comprendra encore mieux par toutes ces raisons, la position scabreuse de l'architecte, et qu'il lui était absolument impossible de modifier avec une division harmonique la distribution ainsi que la perpendicularité des fenêtres, et de faire, de tant de parties discordantes, un corps homogène, dans lequel il parût y avoir quelqu'unité de conception. Ce sont là, à vrai dire, les problêmes les plus difficiles et presque insolubles de l'art de construire; c'est là où trébuchent facilement même les grands génies, qui quelques fois s'en irritent tellement, qu'ils cèdent la partie à de plus persévérants et à de plus calmes qu'eux, mais plus propres qu'eux pour la tâche difficile de soumettre la ferveur de l'imagination à l'aridité de froids calculs.

Le principe adopté d'entourer les deux rangs de l'édifice de galeries à arcades, fut utile d'abord à l'aspect symétrique: car les portes d'entrée aux nombreux appartements, et les ouvertures d'expédient pour leur donner du jour, demeurant en arrière sous ces même arcades, ne produisaient pas un effet trop inconvenant, et ne primaient point, comme ouvertures principales, sur les façades; ce que l'on constatera aisément et avec toute évidence, en observant, à la Planche 32, le second rang de galeries. Mais en commençant par le premier ordre supérieur, à l'angle où il se soude a la salle du Grand Conseil, et en avançant vers l'église de Saint-Marc, bien que les distributions intérieures empêchassent l'architecte de placer ses fenêtres d'à-plomb sur les arches (après avoir démontré précisément à l'angle indiqué que cela aurait produit un effet harmonieux, car là tous les rangs supérieurs se trouvent d'à-plomb avec les ordres inférieurs), l'architecte dut renoncer plus tard a l'à-plomb avec les arcades, et prendre soin d'harmonier entr'eux au moins les deux ordres (ou rangées) nobles des fenêtres. Pour cela, il profita de l'heureuse opportunité que lui présentait une longue galerie de passage et de communication, qui, à l'étage des grandes salles, conduit de l'escalier à la *Chambre des Écarlates*. Cette galerie ayant huit fenêtres, l'architecte pouvait les disposer et assujeter à l'ordre supérieur: ce qu'il réussit en effet à arranger. Mais, une fois arrivé à l'étage inférieur, à la *Chambre des Écarlates*, il rencontra la *Salle de l'Écu*, que l'on voulait conserver, comme étant la plus ancienne partie du Palais, qui aux deux rangs d'étages, y avait le mieux résisté aux vicissitudes des âges, et où étaient des pièces qui ne pouvaient recevoir de nouvelles altérations. Dans le rang supérieur, l'on rencontrait ensuite la plus grande élévation de la salle *des Quatre Portes*, de celle du *Collége* et de celle du *Pregadi*, outre l'escalier, qui devait recevoir le jour sur le vestibule de la première de ces salles. Au milieu de tant d'entraves, l'architecte dut renoncer à tout rithme, à toute régularité, et s'arranger du mieux qu'il put avec tous les inconvénients, qui n'étaient pas en petit nombre. D'abord, la *Salle de l'Écu*, étant assez longue et n'étant éclairée que par ses deux extrémités, l'architecte ne put fermer aucune fenêtre pour introduire entre l'une et l'autre un intervalle capable de se prêter à la décoration extérieure; et il pensa que ce serait moins mal d'omettre tout-à-fait les frontispices, que d'en accumuler cinq, l'un sur l'autre. Cela aurait en effet attiré trop obliquement les regards au dessus du côté droit de l'*Escalier des Géants*, tandis qu'il ne convenait pas de les distraire de cette riche et belle structure. En second lieu, les salons d'en haut préexistants, ne correspondaient en aucune façon à ceux d'en bas pour les ouvertures destinées à les éclairer, et ne se trouvaient pas en rapport de hauteur avec les pièces adjacentes (et cependant tout devait être conservé). C'est donc ici que le désordre devint irréparable et évident, sans qu'on puisse en faire un grief contre l'architecte. En outre, comme au dessus des pièces consacrées à l'habitation du Conseil des Dix et des Inquisiteurs d'État, il était forcément nécessaire de conserver les nombreuses chambres de service, qu'il aurait été incommode de transférer ailleurs, l'architecte imagina une double frise, dans laquelle certaines petites fenêtres rondes devaient représenter autant de parties ornementales dans le listel de l'édifice. Cette bordure, on la voit magistralement alignée sous la corniche sur toute la longueur de la façade, et elle est habilement rappelée dans les intervalles des fenêtres, même là où une plus grande élévation des salles l'interrompaient nécessairement.

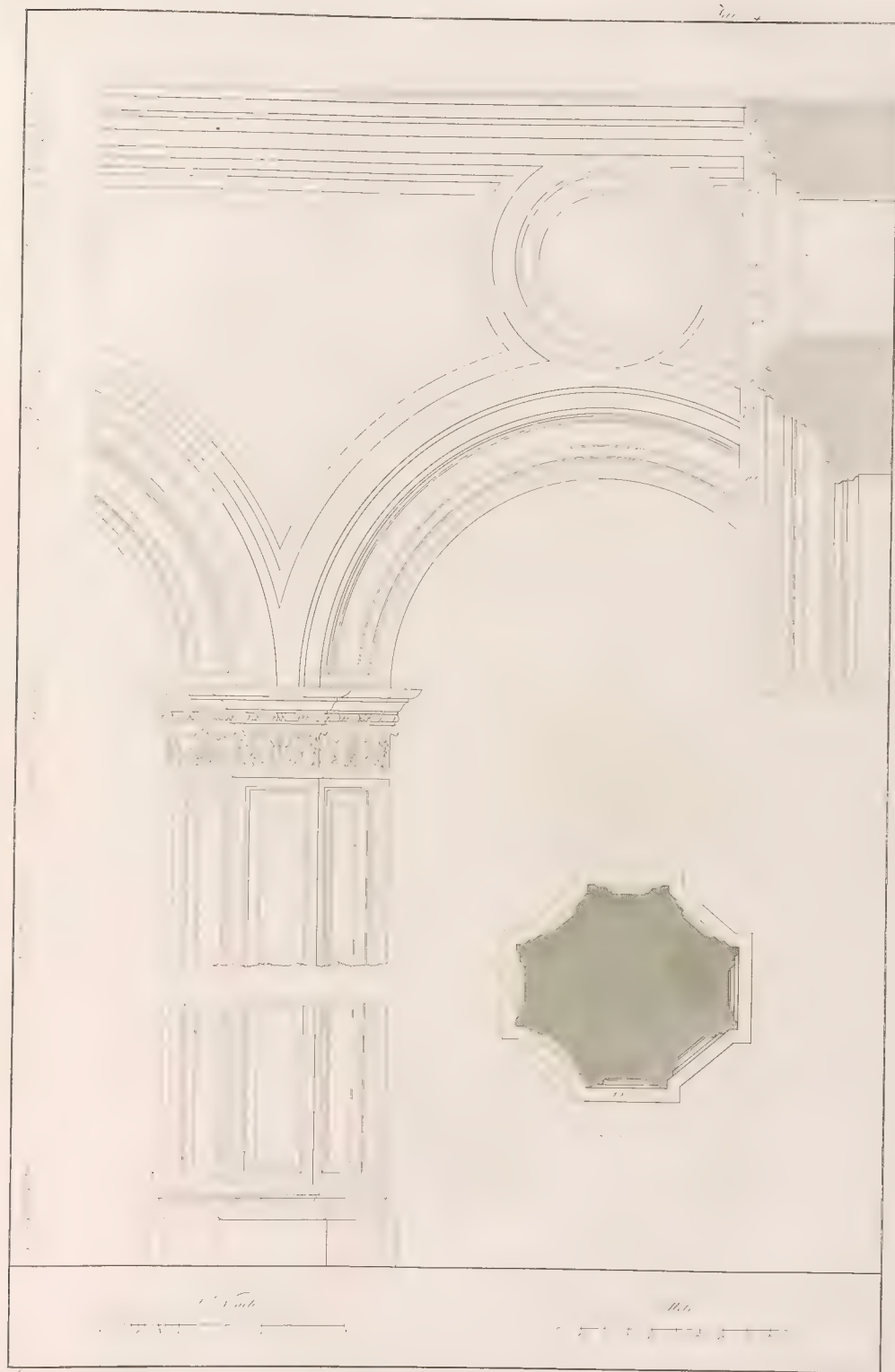
Cet amas de difficultés, qui paraissaient réellement insurmontables, auraient épouvanté tout homme expert dans l'art; et l'on voit que les architectes, employés l'un après l'autre à cette façade extérieure, ne pouvant en effet surmonter ces obstacles, prirent tous le très-sage parti de masquer et de confondre les irrégularités dans la profusion des ornements; c'est ainsi que quelquefois, lorsque le fond uni et net d'un voile ou d'une étoffe précieuse est gâté par une tâche ou par une déchirure accidentelle, on y trace avec une ingénieuse broderie des arabesques et des méandres qui, s'ils n'enlèvent pas tout-à-fait le défaut ou la tâche, le confondent ou la dissimulent. Si cela n'avait pas eu lieu avec un aussi heureux résultat, nous aurions blâmé cette profusion comme un défaut. Mais comme il nous faut l'attribuer à l'habileté de l'architecte, nous sommes forcés de la louer et dévoiler son adroit artifice, comme étant le seul moyen qu'il eût de se tirer de tant d'embarras, et de distraire les regards de l'observateur des immenses irrégularités, en le réjouissant ça et là avec toute sortes d'ornements les plus élégants. Tout cela pourra mieux être constaté en examinant la Planche 33, et plus encore les suivantes, où les parties s'agrandissent dans une proportion mesurée, afin que l'on puisse connaître tout entière la riche et très-dispendieuse construction d'un si grand édifice.

LES PARTIES MESURÉES SUR UNE PLUS GRANDE ÉCHELLE, DANS CHAQUE RANG DE LA FAÇADE INTÉRIEURE

PLANCHES 34, 35, 36, 37, 38, 39.

La première de ces Planches représente les arcades et les pilastres, avec leurs ornements respectifs du rez-de-chaussée des galeries. Certes, si on prétend les examiner d'après les préceptes de l'art et suivant le goût, résuscité depuis, de l'architecture grecque et romaine, on ne pourra aimer ces moulures, ces saillies, ni la quantité de lignes qui règnent, et que l'on a peut-être multipliées à dessein, pour alléger en apparence les masses. Ce serait en vain que l'on chercherait ce genre de beauté, que l'on aurait pu obtenir par la simplicité d'un ordre toscan ou d'un ordre dorique, qui auraient pu, dans ce cas, convenir au maintien d'un édifice de cette espèce. On se préoccupa de la solidité, et il y fut prudemment pourvu, et l'on fit quelques pas vers le retour de la bonne architecture. Il faut puis excuser en partie l'artiste du reproche de n'avoir par osé, au lieu de cet assemblage de pilastres et de colonnes dans les deux rangées des galeries, substituer des fûts de colonnes, simples et bien proportionnés, pour soutenir la double rangée d'arcades. L'édifice déjà préexistant et distribué dans ces deux étages, qu'on était pourtant contraint de ne point altérer, imposait les hauteurs qu'on ne pouvait dépasser; et comme, par symétrie avec ce qui était déjà fait, on devait en outre se servir d'arches et non pas d'architraves, si on avait employé de simple fûts de colonnes, d'un tel diamètre qu'il fût en proportion avec la hauteur, ils auraient paru trop minces,

Prospetto generale nel lato maggiore del gran Cortile del Palazzo Ducale — Façade générale du grand côté dans la grande Cour du Palais Ducal

Parte del Prospetto nel lato maggiore del gran Cortile del Palazzo Ducale
Partie de la Façade du grand côté dans la grande Cour du Palais Ducal

Parte del primo piano del Prospetto del gran Cortile del Palazzo Ducale
Partie du premier étage de la façade de la grande Cour du Palais Ducal

Finestra del primo piano nobile nel Prospetto nel gran Cortile del Palazzo Ducale

Fenêtre du premier étage noble à la Façade dans la grande Cour du Palais Ducal

Finestra del secondo piano nobile nel Prospetto del gran Cortile del Palazzo Ducale

Fenêtre du second étage noble à la Façade de la grande Cour du Palais Ducal

e lasciano visibile superiormente nella loro rastremazione l' isolamento d' una specie di candela che non si sa precisamente che cosa sia, e che produce men grato effetto di quello che dai lati opposti non derivi da un gruppo di cinque colonne che si alterna con un masso di pilastrini, il che meglio si vede nella pianta (Tav. 19). Le proiezioni e le modanature delle cornici, avendo però uno sviluppo migliore, e il giro de' balaustri, essendo più elegante che non quello delle più antiche logge, attestano lo stile che si andava purgando. Ma se in generale si scorgono migliori sacome, non può però dirsi che siavi eguale accuratezza e sapore nella esecuzione de' capitelli, che, lontani dalle belle forme, partecipano ancora del gusto indeciso tra il buono e il cattivo, mentre intorno a questi la paziente meccanica de' solerti scultori più antichi aveva posta ogni cura nell' intaglio delle foglie e delle teste diligentemente disegnate e scolpite a' tempi di mastro Bartolommeo, come abbiam dimostrato in gran dimensione nella nostra *Storia della Scultura*, e come si veggono anche in questa Tavola, posti a confronto con quelli del Bregno.

Le trabeazioni però del secondo e terzo ordine, che veggonsi alla Tav. 36, presentano un complesso di elegantissimi ornamenti, e meno che i mal disposti e intralciati loro profili, potrebbero essere in ogni tempo modello di gusto delicato e squisito. Cominciansi a vedere ovoli di miglior garbo e fusarole e ornamenti di buono stile; ma ciò che in più particolar maniera può meritare la nostra ammirazione è il fregio superiore, il quale, sebbene di troppo delicato lavoro per tanta elevazione, nulladimeno è quanto mai si possa dire elegante, e ricorda il bello stile ornamentale del Leopardi, espresso nei pili di bronzo sulla Piazza di s. Marco, e così pure nella base della statua equestre del Colleoni e nei bassi rilievi del mausoleo Vendramino a' Ss. Gio. e Paolo.

Comincia a trovarsi anche molto maggiore eleganza e sveltezza nelle finestre e nei pilastrini del terzo ordine (Tav. 37 e 38) e in tutti quei profusi ornamenti di trofei, targhe, festoncini, meandri che nobilitano ogni riquadro e la fronte di ogni pilastro. È rimarcabile come siasi, tutto al lungo la linea de' frontispizii delle finestre, intarsiato in marmi un fregio di piombo, com'erasi fatto nei gradini della Scala dei Giganti.

Nel quarto ordine vedesi poi con evidenza la necessità di non fare l' imposta a una parte degli archi delle finestre, attesa la maggior altezza delle vôlte nelle grandi sale superiori, e la impossibilità che queste imposte producessero un allineamento. Prese l' architetto il saggio partito di far servire d' imposta da quel lato la prima cornice della trabeazione, ommettendola affatto nella parte opposta, ove gli ufficii de' primarii magistrati erano situati più all' alto, in un piano illuminato da quei piccoli fori. Ricorre costantemente il difetto dei cattivi profili nelle cornici, reso più sensibile dal ripetersi troppo frequente nei piedestalli a' pilastrini dell' ultimo ordine; e non comincia a vedersi un buon profilo che alla Tav. 39, nell' ultima cornice al di sopra del fregio, ove in luogo di fori si alternano quelle belle e grandiose teste di leone; la qual cosa dimostra la maggior perizia dell'ultimo architetto, e la storia parlante del progresso che le arti andavano facendo in Venezia.

DELLA SCALA D' ORO

Tav. 40, 41, 42.

La regia Scala che, non per vastità di dimensioni, nè per aspetto teatrale, ma per sola ricchezza di ornamenti e di marmi e di stucchi e di pitture e di dorature, può dirsi la più ricca del mondo, ritenne per ciò sempre il nome di *Scala d'Oro*. Viene presentata nelle tre Tavole, delle quali una la pianta (Tav. 40), l' altra uno spaccato longitudinale (Tav. 41), e la terza raffigura una delle sue vôlte spiegate (Tav. 42). L' arco che ad essa conduce non può dirsi appartenere al Sansovino, il quale diresse il totale di questa decorazione, poichè venne ordinato durante il dogado di Andrea Gritti, che visse fino al 1538; siccome rendesi ciò evidente dallo stemma scolpito sovra di esso. Fu l' architetto severamente obbligato all' angustia dello spazio, e dovendo valersi di una scala, che già in quel luogo preesisteva, trovossi in grandissimo disagio, nè potè spiegare il talento della invenzione, cosicchè, erta in parte e in parte oscura, si sforzò di adattarla al doppio bisogno di condurre alle stanze del Principe alla sinistra, e alla destra a quelle della Cancelleria e del Collegio, come dalle piante generali può meglio riscontrarsi. Non potendo adunque l' architetto, inceppato da vincoli insuperabili, sfoggiare in bella invenzione, ebbe ricorso a ciò che il pittore antico adottò per la propria inscienza, che non sapendo far Elena bella s' ingegnò almeno di farla ricca; e così impiegando, sotto il dogado dei due Priuli, i migliori artisti di quel tempo per le decorazioni eleganti, la cuoprì di ornamenti coll' opera di Alessandro Vittoria, che attese agli stucchi ed ai rilievi, e di Gio. Battista Franco, che alle graziose pitture diede mano, venendo a gara ornatisti, scultori e pennelleggiatori a chi meglio potesse nascondere le imperfezioni dell' opera originaria in mezzo ad un ammasso di bellezze. E si direbbe in fatti che non una scala si ascende, ma un gabinetto si passeggia di curiosità le più peregrine e più rare. Presentansi sulle colonne, poste dinanzi all' arcata, due statue di tutto tondo da Tiziano Aspetti scolpite, che l' una Ercole uccisore dell' idra, l' altra Atlante reggitore del mondo raffigurano; e salendo di ripiano in ripiano, si spiegano le ricchezze dell' arte in tal modo, da farne ogni volta le meraviglie, come se nuove bellezze si andassero ogni istante più discuoprendo. Nè tutto il lavoro potè aver fine durante il dogado dei Priuli, che lo tennero dal 1556 al 1567, ma ben vedesi che fu terminata nel 1577, giacchè l' arma di Sebastiano Veniero si trova scolpita sui basamenti dell' ultimo ramo, quantunque le vôlte e le pilastrate avessero avuto fine nel 1558, come si legge nello stipite destro dell' arco superiore. Nè solo di ornati e pitture, ma di statue fu abbellita sul pianerottolo a mezzo la seconda rampa, le quali, sebbene un po' manierate, nondimeno sono di preziosa esecuzione, e vogliònsi di Francesco Segalino padovano, il quale pose certamente la più gran cura in opera che doveva collocarsi in tanto ricco e magnifico edifizio. L' Abbondanza e la Carità sono espresse in questi suoi due marmi.

DEI CAMMINI NELLE STANZE DUCALI

Tavole 43, 44.

Nel pian terreno e nel piano delle seconde logge, non trovasi alcun cammino. Cinque però ne stanno nelle camere *della Signoria*, e tutti di scultura si ricca e preziosa, che meriterebbero di essere disegnati e illustrati, se la materia si volesse più estesamente e più parzialmente trattata. Alla Tav. 43, si troverà quello della camera *degli Scarlatti*, il quale non è figurato, ma ideato con gusto e semplicità, date le forme dalle quali non dovea l' architetto dipartirsi per non perder di mira le consuetudini della sua età. Il tocco dello scarpello è prezioso, e gli ornati piuttosto alla molle cera che al marmo sono rassomiglianti. La composizione degli altri varia di molto per l' introduzione nel fregio di putti, sirene, favole, allegorie, ma l' ordinanza generale è la stessa. La scultura si è fatta sotto il dogado di Agostino Barbarigo, i cui stemmi trovansi in ognuno intagliati. La nappa più alta di taluno è stata ornata di stucchi in epoche posteriori, che non si legano col carattere del cinquecento a cui appartengono, e tali opere sono tutte eseguite nel marmo statuario più fino.

Nelle sale *della Bussola*, e nella camera *de'Cai* (Capi del Consiglio de'Dieci) sono altri due cammini, il primo con due belle cariatidi e con graziosi ornamenti, eretto nel 1553 sotto il doge Antonio Trevisan: cammino che non disdirebbe allo scarpello del Vittoria o di alcuno di quella scuola, e l' altro, alquanto più antico, ch' è parimente abbellito di graziose figure (38).

Gli ultimi stanno nelle due sale *del Collegio* e *dell' Anticollegio*, e sono opere di tempi posteriori, più macchinose e pesanti. Noi presentiamo alla Tav. 44 quello di Vincenzo Scamozzi, rimarcando la singolar differenza che passa tra questo disegno da noi preso con tutta l'accuratezza sul luogo, e la Tavola con non poca inesattezza dall' autore stesso pubblicata nella sua opera dell' *Architettura Universale*. Non si presentano da noi che le opere di marmo, ommettendo gli stucchi che, per troppi ristauri e modificazioni sofferte, non sono abbastanza genuini. Ed ecco quello che lo Scamozzi scrisse in proposito dell' opera sua: « Di nostro ordine si sono fatte » nappe di tutte le forme raccontate, e con istatue e prigioni che sostengono l' orna- » mento di sopra, e tutte esse opere condotte di finissimi marmi bianchi istoriati e » intagliati, e con girari di fogliami nei fregi, ed altri ornamenti di cartelle, festoni » e puttini nei loro cimieri, e questi anche tocchi d' oro, e fra le altre quella del- » l' Anticollegio della serenissima Signoria qui in Venezia, la quale costò più di » mille scudi; ma queste e simili opere si convengono appunto a principi e perso- » naggi, e non a persone private » *(Part. II, lib. VI, cap.* 35).

DELLE PORTE INTERNE DEL PALAZZO DUCALE

Tavole 45, 46, 47, 48.

Numerosissima serie di Porte di vario stile, ornate in diversi tempi per opera de' più insigni architetti, noi dovremmo qui presentare, se questa nostra opera non fosse piuttosto intesa ad illustrare le principali Fabbriche di Venezia che il solo Palazzo Ducale. La vastità della mole e i molti usi a cui servivano le varie sue parti, destinate alla residenza de' primarii magistrati della Repubblica con quella ridondanza che è caratteristica di un Governo rappresentato da molti, volevano per conseguenza che quantità di accessi venissero condecorati colla magnificenza e colla dignità, corrispondente allo splendore delle interne sale. E siccome i successivi abbellimenti, variazioni, sostituzioni a causa d' incendii, ec. avevano cagionato mutazione in queste integrali e importantissime parti dell' architettonica costruzione; così il maggior numero delle Porte ci contrassegna la data delle migliori riedificazioni degli aurei tempi, nulla restando di quella vetustà veneranda, che si conservò gelosamente per la maestà dell' esterno, la quale sebbene si sarebbe potuto mutare, opportunamente per l' arte, in miglior forma, col soccorso de' chia-

au dessous d'une masse aussi démesurée. Nous croyons que c'est là le motif pour lequel on voit mis en œuvre l'expédient des forces réunies. Si même, les hauteurs des étages étant données, on avait voulu proportionner les forces, on aurait répété l'inconvenante et lourde proportion, que l'on voit à l'extérieur sur la Place, au rez-de-chaussée, où les colonnes manquent totalement de la dimension exigée par les règles de l'architecture. Le seul moyen d'éviter en grande partie les inconvénients indiqués, c'était celui de renoncer entièrement aux arcades, et de soutenir toutes les galeries intérieures au moyen du simple architrave. Mais, dans ce siècle là, les architectes n'étaient pas encore disposés à abandonner les arcades dans lesquelles il leur paraissait que résidaient un plus grand art et une plus grande magnificence. Nous trouvons aussi déplacé et trop mince ce genre de ciselures, dont sont ornés les chapiteaux produits dans cette Planche 34: et quant à cela, nous ne pouvons pas excuser l'architecte. On peut en dire autant, en observant, à la Planche 35, les parties du second rang, où les colonnes s'internent par couples dans un massif de piliers, et laissent apercevoir une espèce de flambeau, qu'on voit isolé à leur extrémité supérieure, qu'on ne sait pas ce que c'est, et qui produit un moins agréable effet que celui qui dérive, aux côtés opposés, d'un groupe de cinq colonnes, qui s'alterne avec une masse de petits pilastres, ce que l'on distingue mieux encore à la Planche 19, représentant le plan. Pourtant les projections et les moulures des corniches ayant un meilleur développement, et le tour des balustrades étant plus élégant, que celui des anciennes galeries *(loggie)*, attestent que le style commençait à s'amender. Mais si, en général, on reconnait de meilleures formes, on ne peut pas dire toutefois qu'il y ait un plus grand soin et un meilleur goût dans l'exécution des chapiteaux. Ceux-ci, encore éloignés des belles formes, participent toujours du goût indécis entre le bon et le mauvais, tandis qu'autour de ces chapiteaux, la patiente main-d'œuvre des diligents sculpteurs plus anciens avait donné tous ses soins à la ciselure des feuillages et des têtes studieusement dessinées et sculptées du temps de nôtre maître Barthélemy; ainsi que nous l'avons démontré sur une grande échelle, dans nôtre *Histoire de la Sculpture*, et comme on le voit aussi dans cette Planche, lorsque nous avons comparé ces chapiteaux avec ceux des Bregni.

Les travées du second et du troisième rang toutefois, que l'on voit à la Planche 36, présentent un ensemble d'ornements très-élégants, et sauf leurs profils mal disposés et embrouillés, elles pourraient être en tous temps un modèle de goût délicat et exquis. On commence à voir des ovoles plus gracieux, des fuseroles, des ornements d'une meilleure manière: mais ce qui mérite plus particulièrement nôtre attention et excite nôtre admiration, c'est la bordure supérieure, laquelle bien que ce soit un travail trop délicat pour une aussi grande élévation, est cependant tout ce qu'il peut y avoir de plus élégant, et rappelle le beau style d'ornements de Leopardi, tel qu'il l'a montré dans les piliers de bronze sur la Place de Saint-Marc et aussi dans le piédestal de la statue équestre de Colleoni et dans les bas-reliefs du mausolée Vendramino dans l'église de Saint-Jean et de Saint-Paul.

On commence aussi à trouver beaucoup plus d'élégance et de légéreté dans les fenêtres et les petits pilastres du troisième rang (Pl. 37, 38) et dans toute cette profusion d'ornements, trophés, boucliers, petits festons, méandres, qui ennoblissent tous les encadrements et la face de chaque pilastre. Une circonstance remarquable, c'est que, tout le long de la ligne des frontispices des fenêtres, on ait marqueté sur marbre une bordure en plomb, ainsi que cela avait été fait aux degrés de l'Escalier des Géants.

Au quatrième rang (ou étage) on reconnait la nécessité évidente qu'il y a eu de ne point faire d'imposte à une partie des arches des fenêtres, attendu la plus grande hauteur des voûtes dans les grandes salles supérieures, et qu'il était impossible que ces impostes produisissent un alignement. L'architecte prit le sage parti de faire servir d'imposte, de ce côté, la première corniche de la travée, en l'omettant tout à fait du côté opposé, là où les bureaux des magistratures supérieures étaient placés plus haut sur un plan éclairé par ces petites ouvertures. Sur les corniches, règne constamment le défaut de ces mauvais profils, défaut qui devient d'autant plus sensible, en ce qu'il se reproduit trop fréquemment dans les piédestaux, à petits pilastres, du dernier rang. On ne commence à voir un bon profil qu'à la Planche 39, à la dernière corniche au dessus de la bordure ou frise; où, au lieu de trous, s'alternent ces belles et grandioses têtes de lions. Ceci prouve une plus grande habileté chez le dernier architecte, et c'est une histoire parlante du progrès que les arts faisaient à Venise.

L'ESCALIER D'OR

PLANCHES 40, 41, 42.

L'Escalier princier qui, non pas à cause de la grandeur de ses dimensions, ni par son aspect théatral, mais par la seule richesse des ornements de marbres, de stucs, de peintures et de dorures, peut être regardé comme le plus riche du monde, a gardé, pour cela seulement, le nom d'*Escalier d'Or*. Il est présenté dans les trois planches, dont l'une, est le Plan (Planche 40), la seconde une coupe en long (Planche 41), et la troisième, une de ses voûtes étalées (Planche 42). L'arche par laquelle on y arrive, ne peut être attribuée à Sansovino, qui a dirigé toute cette décoration, car la construction de cette arche fut ordonnée pendant qu'André Gritti, qui vécut jusqu'en 1538, était doge, comme cela résulte évidemment des armoiries qui y sont sculptées. L'architecte fut sévèrement astreint à se contenir dans les étroites limites de l'espace, et étant forcé de se servir d'un escalier qui existait déjà dans cet emplacement, il se trouva très-gêné, et ne put déployer son talent d'invention. Aussi, il s'efforça d'approprier un escalier, en partie raide et en partie obscur, au double besoin de donner accès aux appartements du Prince, à gauche, et à droite à ceux de la Chancellerie et du Collége; ainsi qu'on le peut encore mieux vérifier au moyen des plans généraux. L'architecte ne pouvant donc pas, entravé qu'il était par des barrières insurmontables, se faire honneur par quelque belle invention, eut recours au même expédient qu'un peintre ancien adopta par ignorance, lorsque ne sachant pas faire Hélène belle, il s'ingénia du moins de la faire riche. C'est ainsi qu'employant sous le règne des deux doges Priuli les meilleurs artistes de ce temps pour les décorations élégantes, l'architecte couvrit d'ornements l'escalier, avec le concours d'Alexandre Vittoria pour les stucs et les reliefs, de Jean-Baptiste Franco pour les gracieuses peintures, artistes en ornements, en sculptures et en peinture, venant à l'envi tâcher de mieux cacher les imperfections de l'ouvrage primitif, au milieu d'un amas de beautés. On dirait en effet que ce n'est pas un escalier que l'on monte, mais un cabinet que l'on parcourt, où les curiosités les plus précieuses et les plus rares se trouvent accumulées. Sur les colonnes, placées devant l'arcade, se présentent deux statues d'entière rondeur, sculptées par Titien Aspetti: l'une, représente Hercule qui tue l'hydre; l'autre, Atlas soutenant le monde; et en montant de palier en palier, vous voyez se déployer devant vous les richesses de l'art, de telle façon à en demeurer ébloui, comme si de nouvelles richesses artistiques se dévoilaient à vos yeux. Tout l'ouvrage ne put même être achevé pendant le règne des Priuli, qui furent doges de 1556 à 1567; mais on voit bien qu'il fut terminé en 1577, car les armoiries de Sébastien Veniero y sont sculptées sur les soubassements de la dernière branche: mais les voûtes et les pilastres avaient été achevés dans leurs ornements en 1558, ainsi qu'on le lit sur le jambage de l'arche supérieure. Cet Escalier ne fut pas embelli seulement avec des ornements et des peintures, mais il fut aussi enrichi de statues sur le palier à la moitié de la seconde rampe: ces statues, bien qu'un peu maniérées, sont cependant un travail d'une précieuse exécution. On les attribue à François Segalino de Padoue, qui a certainement mis le plus grand soin à une œuvre destinée à être placée dans un aussi riche et aussi magnifique édifice. Il a figuré dans ces deux marbres, l'Abondance et la Charité.

CHEMINÉES DES CHAMBRES DUCALES

PLANCHES 43, 44.

Au rez-de-chaussée et à l'étage des secondes galeries, il n'existe aucune cheminée. Mais il y en a cinq dans les chambres *de la Seigneurie*, et toutes si richement et si précieusement sculptées, qu'elles mériteraient d'être dessinées et illustrées, si on voulait traiter le sujet d'une manière plus étendue et plus détaillée. A la Planche 43, on trouvera la cheminée de la chambre *des Écarlates*: elle est sans aucun ornement de figures, mais imaginée avec goût et simplicité, avec les formes données, desquelles l'architecte ne devait point s'écarter, ne pouvant perdre de vue les habitudes de son temps. Le coup du ciseau est délicat, et les ornements ressemblent plutôt à de la cire molle qu'à du marbre. La composition des autres cheminées varie beaucoup par l'introduction, dans la frise ou bordure de petits amours, de syrènes, de fables, d'allégories: mais l'ordonnance générale est la même. La sculpture a été faite pendant qu'Augustin Barbarigo était doge, car ses armoiries sont ciselées sur chacune des cheminées. La plus haute houppe de quelques unes d'entr'elles a été ornée de stucs à des époques postérieures, et ce travail ne se marie pas au style du XV siècle, au quel appartiennent ces cheminées. Tous ces ouvrages sont exécutées sur du marbre statuaire de la plus grande finesse.

Dans les salles *de la Bussola* (Chaise à porteurs) et dans la chambre *de' Cai*, (des chefs du Conseil des X) il y a deux autres cheminées, dont la première avec deux belles cariatides et de gracieux ornements, a été faite en 1553, Antoine Trevisan étant doge; le travail de cette cheminée serait digne du ciseau de Vittoria ou d'autre sculpteur de cette école; l'autre cheminée, un peu plus ancienne, est également embellie par de gracieuses figures (38).

Les dernières cheminées sont dans les deux salles du *Collége* et de l'*Anti-Collége:* c'est un travail des temps postérieurs, plus machinal et plus lourd. À la Planche 44, nous présentons la cheminée de Vincent Scamozzi, en faisant observer la différence toute particulière qu'il y a entre ce dessin, que nous avons pris sur place avec le plus grand soin, et la Planche très-inexacte, publiée par l'auteur lui-même dans son ouvrage *sur l'Architecture Universelle*. Nous n'offrons que les œuvres de marbres, et nous omettons les stucs, qui par suite des trop grandes restaurations et modifications qu'ils ont subies, ne sont point suffisamment originaux. Voici maintenant ce que Scamozzi a écrit au sujet de son œuvre: « D'après » nôtre dessin, on a fait des houppes de toutes les formes décrites, avec des sta» tues et des prisonniers qui soutiennent l'ornement supérieur. Tous ces ouvrages » sont en marbres blancs très-fins, historiés et ciselés, avec des contours de feuil» lages dans les bordures, ainsi que d'autres ornements de cartouches, de festons, » de petits amours dans leurs cimiers, et ceux-ci même dorés. Entr'autres chemi» nées, j'ai dirigé celle de l'Anti-Collége de la sérénissime Seigneurie de cette ville » de Venise, cheminée qui a coûté plus de mille écus. Mais ces ouvrages et autres » semblables sont de ceux qui conviennent à des princes et à des personnages, » non pas à de simples particuliers. » (II Partie, liv. VI, chap. 35).

PORTES INTÉRIEURES DU PALAIS DUCAL

PLANCHES 45, 46, 47, 48.

Nous devrions présenter ici une série très-nombreuse de Portes de différents styles, ornées en divers temps par les soins des plus insignes architectes, si le but de cet ouvrage n'était pas plutôt d'illustrer les principaux édifices de Venise, que le seul Palais Ducal. L'immensité de cet édifice, les nombreux usages auxquels

Pianta della Scala d'Oro nell'interno del Palazzo Ducale
Plan partiel de l'Escalier d'Or dans l'intérieur du Palais Ducal

Spaccato della Scala d'Oro nel Palazzo Ducale

Coupe de l'Escalier d'Or dans le Palais Ducal

Tav. 4.

Alzato e Profilo del Cammino nella Sala dei Scarlatti nel Palazzo Ducale.

Plan de hauteur et Profil de la Cheminée dans la Salle des Ecarlates dans le Palais Ducal

Tav. 47

Una delle Porte della Sala del Maggior Consiglio ora R. Biblioteca nel Palazzo Ducale

L'une des Portes de la Salle du grand Conseil maintenant Bibliothèque R. au Palais Ducal

Una delle Porte della Sala nel secondo piano detta la Sala delle quattro Porte nel Palazzo Ducale

L'Une des Portes de la Salle au 2.e étage, dite la Salle des 4 Portes au Palais Ducal

rissimi architetti che simultaneamente fiorirono in Venezia nel XVI secolo, nondimeno si volle mantenuta con inviolata costanza contro l' ira del fuoco e del tempo, e manterrà coll' avito suo aspetto alle future età le glorie ed i fasti delle passate.

Per la qual cosa, quattro ingressi soltanto di vario stile noi abbiamo qui riuniti sott' occhio per dare un saggio di quel di più di cui tutto il Palazzo è riccamente adornato.

La prima di queste Tavole (Tav. 45) mostra la semplice ed elegante Porta d' ingresso al pian delle logge alla sala detta dell'*Udiler Nuovo*. Le proporzioni sono svelte ed armoniche, e al fregio pulvinato, oltre che ad alcune modanature, direbbesi palladiana. Rimangono ancora le primitive ante di legno di solidissimo ed elegante lavoro, tali come indubitatamente l' architetto aveale ideate, cioè con ben adeguati riparti, e con meandro intagliato con severità di gusto, il quale ricorre tutto intorno lo stipite e al primo comparto. In mezzo ad uno dei due piccoli spazii quadrati superiori delle ante, sta intagliato lo stemma del doge Pietro Loredano, dal che rimane fissata l' epoca di questa costruzione al 1567 circa; e appunto essa coincide colla probabilità che Palladio, od alcuno della sua scuola, possa averne dato il disegno.

La Porta alla Tav. 46 non può dirsi realmente porta, ma piuttosto arco d'ingresso, il quale ha il suo doppio prospetto da amendue i lati al salir della scala grande, e sul pianerottolo, che serve di vestibolo alla *sala del Maggior Consiglio*, ora *Biblioteca*. Apparisce immediatamente il bello stile della metà del XVI secolo, in cui Palladio sfoggiava tutte le ricchezze dell' arte; e quand' anche non fosse di suo disegno, come potrebbero far dubitarne alcune modanature de' piedestalli, era quello il momento dell' auge più grande in cui viveva Jacopo Sansovino, cosicchè per l' uno e l' altro maestro, non che per gli altri che fiorivano in quel tempo, potea dirsi che Venezia fosse l' Atene d' Italia. Lo stemma del doge Antonio Trevisan, che vedesi sulla chiave dell' arco da amendue i lati, assegna precisamente a quest'arco l'epoca del 1553. L' eccessiva lunghezza dell' architrave fu forse comandata da tante di quelle circostanze locali che imbrigliano tutte le disposizioni degli artisti, sebbene si potesse osservare che, impiegando due fusti di colonne più grandi, si sarebbe evitato in parte questo inconveniente, non meno che l' altro dei piedestalli.

Di fronte a quest' arco, in isghembo però alquanto, trovasi una delle Porte della *sala del Maggior Consiglio* (Tav. 47) che, colla grave sua semplicità, presenta eleganza e decoro nello stesso tempo. È difficile a spiegarsi però l' esilità delle mensole o modiglioni destinati a sorreggere la cornice, che quand' anche all' ufficio siano sufficienti per ciò che riguarda la statica, presentano tuttavia all' occhio una magrezza spiacevole, tanto più che il luogo non favorisce per vederli di profilo, nella cui veduta di faccia il difetto non è più sensibile, come ognuno può scorgere dal nostro disegno. Questa Porta fu ordinata immediatamente dopo l' incendio e la riedificazione del salone, come lo attesta lo stemma di Nicolò da Ponte doge, dal 1578 al 1585, cosicchè verisimilmente chi risarcì le sale e i luoghi adiacenti, avrà posto cura anche a questa integrale parte dell' edifizio.

Per ultimo, la Tav. 48 ci offre una delle ricche ed eleganti Porte palladiane che danno accesso al *Collegio* e alla *sala del Pregadi*, e trovansi in numero di quattro nella sala, che per questa ragione appunto è denominata delle *Quattro Porte*. Il lusso d' intaglio ne' capitelli e nelle basi di marmo statuario finissimo, e l' impiegarvi fusti di colonne di preziosi marmi, senza risparmio di spesa d' alcuna maniera, attestano l' opulenza della Repubblica dopo il 1574; poichè è incredibile la spesa che costarono i rifacimenti di tutti quei luoghi, i marmi, le impalcature, gl'intagli, le dorature, le opere di pennello e di scultura, tutte cose che con rapidità e dispendio prodigioso si eseguirono nel breve intervallo di tre anni, tra l' uno e l' altro dei memorabili incendii, dei quali più sopra parlammo nella prima parte della illustrazione di queste Fabbriche. In ogni sua parte campeggia lo stile di Palladio, a cui fu affidata la decorazione di questa sala, e meno che la forma del piedestallo, che non può lodarsi da chi abbia il vero gusto nell' arte, tutto è immaginato e condotto con decoro e con eleganza. Ma forse l' altezza determinata delle aperture, e la brevità dei fusti delle colonne di marmi orientali, che si sono voluti impiegare, avranno posto l' architetto in situazione da non escirne senza grave imbarazzo.

L'aver adoperate le colonne di tutto tondo, oltrechè riescire di maggiore magnificenza, lasciò campo alla trabeazione di sporgere il necessario per sostenere diverse statue al di sopra di ciascuno dei quattro ingressi; e Girolamo Campagna, Alessandro Vittoria, Giulio dal Moro, e Francesco Castelli, scultori distinti in quel secolo, lavorarono quelle molte che formano uno de' principali ornamenti della sala: e anche in questa, come in ciascuna delle cose che venivano allora operate, non si scolpì per azzardo o per capriccio con libere invenzioni, ma la Religione, la Giustizia, l' Autorità, la Eloquenza, la Facilità dell' udienza, la Vigilanza, la Guerra, la Pace, le Buone arti, la Segretezza, la Diligenza e la Fedeltà fornirono i soggetti agl' indicati scultori.

Non si porrebbe fine sì presto alle illustrazioni del Ducale Palazzo, se tutte le particolari bellezze si volessero qui produrre, e non mancherà chi muova querela che non tutte le belle e magnifiche Porte abbiamo date delle sale del *Collegio*, ricche di capitelli e di ornamenti, sostenute da preziose colonne che poggiano sul piano in bella proporzione; e che le sole vòlte della *Scala d'Oro*, e non quelle delle tante altre ricchissime sale da noi siensi presentate in questa opera; e così pure siensi ommesse tante altre arcate, finestre e parti ornamentali di cui poteasi fare sfoggio. Del solo Palazzo Ducale noi non ci siamo proposti di trattare, e ciò avrebbe potuto farsi, se tutti gli altri principali edifizii non si dovessero illustrare con le misure corrispondenti al nostro assunto. Tanto la Basilica di s. Marco, quanto il Palazzo Ducale, queste due sole sontuose moli potrebbero offrire materia ad un ampio volume (37).

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

N O T E

(1) Allorquando venne pubblicata dal Cicognara questa illustrazione del Palazzo Ducale, morte avea rapito alle arti il chiarissimo architetto Selva, uno dei dotti collaboratori della presente Opera, giacchè la fabbrica del Palazzo allora non venne data fuori che quasi al termine dell Opera stessa. Morì il Selva nella mattina dei 22 gennaio 1819, nell età di circa anni 66, ed ottenne dalla candida amicizia del di lui collega nobile Antonio Diedo, cavaliere della Corona di Ferro e segretario della R. Accademia, un caldo elogio, da lui letto nella solenne distribuzione de' premii dell'Accademia stessa, il dì 8 agosto del ricordato anno, che può leggersi fra gli *Atti* impressi dal Picotti. Anche Bartolommeo Gamba, scrisse alcuni *Cenni sulla di lui vita*, che possono vedersi nell opuscolo postumo del lodato Selva, messo fuori co' tipi dell' Alvisopoli nel 1819. F. Zanotto.

(2) Minacciando una stufa, ad uso di uno di questi uffizi, d' incendiare la fabbrica cospicua qui illustrata, piacque a S. M. l' imperatore Francesco I, di gloriosa memoria, che in quel tempo visitava Venezia, di ordinare, che il Palazzo Ducale venisse sgombrato da ogni magistratura, e solo in servigio della Biblioteca e del Museo fosse consecrato. Magnanimo divisamento, pel quale si conserverà incolume un edifizio, gloria e splendore della città nostra. F. Zanotto

(3) Non solo lo stile degli Arabi entrava nel gusto dell' arte edificatoria dei Veneziani, ma la letteratura e la lingua di que' popoli (cui dobbiamo la luce nei tempi più oscuri) era comune a molti letterati veneti, come lo attestano le opere di Pietro Donato intorno alcuni scritti di Averroe, e alquanto dopo di Girolamo Ramusio, il vecchio commentator di Galeno; di quel Ramusio che con esquisita diligenza e meravigliosa felicità recò dall' arabo al latino gran parte dei libri di Avicenna, trascrivendo di sua propria mano il codice originale d' incontro alla sua traduzione. Taceremo di Marino Brocardo, di Benedetto Rinio, dottissimi, che, in tempi meno remoti, ridussero la versione di opere arabe a più corrette lezioni con tanta utilità delle scienze ed in ispecie della medicina: e di quest' ultimo appunto è il bellissimo *Erbario* che vedesi nella Biblioteca di s. Marco, uno de' primi e più preziosi codici, che in tale materia si trovino arricchiti di esattissime miniature.

(4) Lo stato di civiltà dei Veneti risale a date antichissime, che dagli storici non sono forse bastevolmente svolte e riscontrate, e basti leggere ciò che qualche diligente autore ha cercato di riconoscere, per vedere di quali memorie erano ricchi i preziosi codici veneti, ed in ispecie quello del *Piovego*, di cui più non si sa dove sia l'originale; e si piangerebbe fra le cose affatto perdute, se per opera del Temanza non esistesse una copia diligente, da cui altra ne trasse anche il fu conte Leonardo Manin. Parlando Marco Foscarini, nel secondo libro della *Storia della Letteratura Veneziana* di queste lagune e di questo secolo, dice siccome nel *Codice del Piovego s' incontrino in gran numero passi chiarissimi di carte e istrumenti molto antichi, ove sono mentovate le pescagioni e uccellagioni, i pascoli, le vigne, i boschi e i mulini che erano sparsi per queste isolette: e come da ciò si traesse buona parte delle cose necessarie alla vita, si raccoglie dalla natura dei contratti che di tali cose si facevano, con vendite, permute, assegnamenti, doti e simili, ec.* Le memorie di questo libro risalgono avanti il X secolo, e vengono sino al XIV, e provano ad ogni passo quanta nei tempi oscuri fosse la civiltà veneziana.

(5) Tutto il giro interno della moschea di Hasan, sultano al Cairo, e tutto il giro superiore della grande moschea di Cordova, sono formati di merlature od antefisse, che hanno nella distribuzione, proporzione e forma piramidale, una grandissima somiglianza con quelle del Palazzo Ducale: e veggiamo anche per rapporto a ciò che vienci descritto dell'anterior prima costruzione di questo, al tempo di Ottone II, che essendo sin d' allora turrito, doveva molto rassomigliare alla moschea di Cordova, ai palazzi di Alhambra e di Granata, ed a tante fabbriche saracene egualmente merlate e turrite: e si troverà che gli arabi edifizii presentano ordinariamente grandi superficie incrostate di marmi all'esterno; che per l' imponente loro elevazione ed ampiezza non hanno se non poche e larghe aperture principali, e giammai quel multiplice e regolare allineamento di finestre, che rendono ragione di ogni interna distribuzione, come si riconosce comunemente in ogni altro genere di edifizii a' nostri usi destinati. Vedesi tutto ciò anche più particolarmente al Cairo, ed esaminare in ispecie potrebbesi la Tavola XIX del primo volume della grande opera dell Egitto: *Etat moderne*, contrassegnata in cima *Environs du Kaire*.

(6) Veramente l' imperatore Ottone II non fu accolto dal Doge che come semplice privato, e ignoto al popolo, poichè così era la volontà sua. Gli storici dicono, che Ottone ebbe amica accoglienza da Orseolo, e trovò un *alloggio semplice e comodo, che il Doge, per conformarsi alle sue intenzioni, gli aveva allestito, in un quartiere appartato.* F. Zanotto

(7) Nel 976 il doge Pietro Orseolo ordinò questo ricchissimo lavoro, di cui si parla a suo luogo in quest' opera, e viene da noi per la prima volta pubblicato l' intaglio accuratissimo di uno de' più singolari monumenti di quella età — NB. — Vedi però quanto abbiamo detto nelle nuove aggiunte a questa edizione, ove si parla di essa Tavola d' oro. F. Zanotto.

(8) Scorgesi come l'antica fabbrica dovess'essere turrita, poichè viene specificata qui una delle diverse torri, e precisamente la *Orientale*: ed è questo lo stesso Palazzo indicato dal maresciallo di Ville-Hardouin nella sua *Storia della conquista di Costantinopoli* verso il 1200, come *molto ricco e bello, e copioso di stanze.* Ecco come si esprime parlando degli ambasciatori francesi ivi ricevuti: *Ils attendirent tres ci quart Jor que il lor at mis. Is entrerent el palais qui mult ere riche et biaux, et trouverent le duc et son conseil els une chambre.*

(9) La sala del Pregadi e le sue adiacenze, sono i luoghi del Palazzo Ducale, che ci rimangono di meno controversa costruzione, anteriore a quest' ultima, poichè sotto il doge Gradenigo, nel 1304,

servaient ses différentes parties, destinées à la résidence des principales magistratures de la République, avec cette surabondance, qui est caractéristique dans un gouvernement, représenté par un gran nombre de membres, exigeaient conséquemment que les nombreux abords, dont le Palais était pourvu, fussent ornés avec une magnificence et une dignité, correspondantes à la splendeur des salles intérieures. Les embellissements successifs, les variations, les substitutions, par suite d'incendies, etc., ayant donné lieu à des changements dans ces parties intégrales et très-importantes de la construction architecturale, c'est ainsi que la plupart des portes nous indique la date des meilleures réédifications des belles époques. Il ne nous reste rien à l'intérieur du bâtiment de cette antiquité vénérable, que l'on conserva soigneusement pour la majesté de l'extérieur, que l'art aurait pu avec opportunité et par le concours des illustres architectes, qui florissaient simultanément à Venise au XVI siècle, changer et réduire en une meilleure forme, mais que néanmoins l'on voulut maintenir avec une constance inébranlable, malgré les assauts du feu et du temps, et qui transmettra aux âges futurs, avec l'aspect que lui ont imprimé nos aïeux, les gloires et les fastes des âges passés.

Par les motifs que nous avons énoncés, nous n'avons réuni ici que quatre des entrées, de différents styles, pour donner un échantillon de tout ce dont le Palais tout entier est richement orné.

La première de ces planches (Pl. 45) indique la simple et élégante porte d'entrée, à l'étage des galeries, à la salle, dite de l'*Uditor nuovo*. Les proportions en sont sveltes et harmonieuses, et à voir la bordure ainsi que quelques moulures, on dirait que cette porte est l'œuvre de Palladio. Les devantures primitives en bois, d'un travail élégant et très-solide, subsistent encore, telles que sans aucun doute les avait dessinées l'architecte, c'est-a-dire, avec des compartiments bien proportionnés et avec un méandre ciselé d'un goût sévère, qui court tout autour du jambage et du premier compartiment. Au milieu des deux petits espaces carrés supérieurs des devantures, est ciselé l'écu du doge Pierre Loredano, ce qui fixe l'époque de ce travail à l'année 1567 environ; et précisément cette date fournit une grande consistance à la probabilité que Palladio, ou l'un de ses élèves, ait pu donner le dessin de cette entrée.

La Porte dessinée à la Planche 46 ne peut pas réellement s'appeler une porte; c'est plutôt un arc d'entrée, qui a sa double façade de chaque côté, en montant du grand escalier, et sur le palier qui sert de vestibule à la *salle du Grand Conseil*, actuellement la Bibliotèque. Le beau style de la moitié du XVI siècle, pendant laquelle Palladio étalait toutes les magnificences de l'art, se montre aussitôt; et quand bien même le dessin de cette entrée ne serait pas de cet architecte, comme quelques moulures des piédestaux pourraient en faire douter, c'était cependant là le moment de la plus grande prospérité des arts, celui où vivait Jacques Sansovino, en sorte que par l'un ou par l'autre de ces deux maîtres, ainsi que par d'autres qui florissaient alors, on pouvait dire que Venise était l'Athènes de l'Italie. Les armoiries du doge Antoine Trevisan, que l'on voit sur la clef de l'arc, de l'un comme de l'autre côté, assignent à ce même arc la date précise de 1553. L'excessive longueur de l'architrave a été peut-être exigée par tant de ces circonstances locales, qui brident toutes les dispositions des artistes: toutefois, on peut remarquer qu'en employant deux fûts de colonnes plus grands, on aurait évité en partie cet inconvénient et l'autre inconvénient des piédestaux.

En face de cet arc, mais un peu obliquement, on trouve une des Portes de la *salle du Grand Conseil* (Planche 47), qui par sa grave simplicité, présente à la fois de l'élégance et de la dignité. On expliquerait cependant avec peine la maigreur des consoles, ou modillons, destinés à supporter la corniche: lesquels, s'ils sont suffisants pour ce qui tient à la statique, présentent toutefois une maigreur désagréable à la vue, d'autant plus que le lieu n'est pas favorable pour les regarder de profil, le défaut n'étant plus sensible lorsqu'ils sont vus de face, ainsi qu'on peut le remarquer par notre dessin. Cette Porte fut ordonnée immédiatement après l'incendie et la réédification de la grande salle, ainsi que l'attestent les armoiries du doge Nicolas Da Ponte, de 1578 à 1585; en sorte, que l'architecte qui restaura les salles et les pièces adjacentes, a probablement dû donner aussi ses soins à cette partie intégrante de l'édifice.

Enfin, la Planche 48 nous offre une des riches et élégantes Portes de Palladio, qui donnent accès au *Collége* et à la *salle des Pregadi*, et qui sont au nombre de quatre dans la salle, qui, précisément à cause de cela, est nommée la *salle des Quatres Portes*. Le luxe des ciselures dans les chapiteaux et dans les soubassements, les uns et les autres de marbre statuaire très-fin, et l'emploi de fûts de colonnes en marbres précieux, sans qu'on ait épargné en quoique ce soit la dépense, attestent l'opulence de la République après l'année 1574. En effet, c'est incroyable ce que coutèrent les reconstructions de tous ces locaux, les marbres, les charpentes, les ciselures, les dorures, les peintures, les sculptures; toutes choses qui furent exécutées rapidement et avec une dépense prodigieuse dans le court espace de trois ans, de l'un à l'autre de ces mémorables incendies, dont nous avons déjà parlé dans la première partie de l'illustration des Edifices vénitiens. Dans toutes les parties, brille le style de Palladio, à qui fut confiée la décoration de cette salle, et moins la forme du socle, laquelle ne peut être louée par quiconque possède le vrai goût de l'art, tout a été imaginé et conduit avec dignité et élégance. Mais peut-être la hauteur déterminée des ouvertures et le peu de longueur des fûts des colonnes de marbres orientaux qu'on a voulu employer, ont-elles placé l'architecte dans une situation telle, qu'il n'en pouvait sortir sans de graves embarras.

L'emploi des colonnes dans toute leur rondeur, outre qu'il produit un plus magnifique effet, a permis de laisser la disposition des travées assez en déhors, pour soutenir plusieurs statues sur chacune des quatre entrées: Jérôme Campagna, Alexandre Vittoria, Jules dal Moro et François Castelli, sculpteurs distingués de ce siècle, travaillèrent aux statues assez nombreuses, qui forment un des principaux ornements de cette salle. Ici aussi, comme dans tout ce qui se faisait ailleurs, on n'a point sculpté au hasard ou par caprice, avec une imagination libre; mais la Religion, la Justice, l'Autorité, l'Éloquence, la Facilité à écouter, la Vigilance, la Guerre, la Paix, les Bons-Arts, le Secret, la Diligence et la Fidélité fournirent leurs sujets à ces sculpteurs.

On n'en aurait pas fini de sitôt avec les illustrations du Palais Ducal, si on voulait reproduire aussi toutes ses beautés particulières. Il y aura bien aussi des gens qui se plaindront de ce que nous n'avons pas donné toutes les belles et magnifiques Portes des salles du *Collége*, riches par les chapiteaux et les ornements, soutenues par de précieuses colonnes, qui s'élèvent sur le plan, dans de belles proportions; et que nous ayons représenté dans cet ouvrage les voûtes seules de l'*Escalier d'Or*, et non pas celles de tant d'autres très-riches salles; et aussi qu'on ait omis tant d'autres arcades, fenêtres et parties ornementales dont on pouvait faire étalage. Nous ne nous sommes pas proposé de traiter du Palais Ducal seulement: cela aurait pu se faire si tous les autres principaux édifices n'avaient dû être illustrés dans les limites de notre entreprise. Tant la Basilique de Saint-Marc que le Palais Ducal, ces deux somptueux édifices, pourraient seuls offrir la matière d'un très-gros volume (37).

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

NOTES

(1) Lorsque Cicognara publia cette illustration du Palais Ducal, la mort avait enlevé aux arts l'illustre architecte Selva, un des savants collaborateurs de cet ouvrage. En effet, l'illustration actuelle du Palais ne parut alors que presque au terme de tout l'ouvrage. Selva mourut dans la matinée du 22 janvier 1819, âgé d'environ 66 ans. Il obtint de la sincère amitié de son collègue M.r Antoine Diedo, chevalier de la Couronne de Fer et secrétaire de l'Académie royale, un chaleureux éloge, qui fut lu à la distribution solemnelle des prix de cette même Academie, le 8 août de la dite année et que l'on peut trouver parmi les *Actes* imprimés par Picotti. M.r Barthélemy Gamba, a aussi écrit quelques *Notices sur la vie de Selva*, que l'on peut voir dans l'opuscule posthume de Selva, publié à l'imprimerie d'Alvisopoli en 1819.

FRANÇOIS ZANOTTO.

(2) Un poële, établi pour le service de ces bureaux, menaçant de mettre le feu au batiment que nous illustrons ici, S. M. l'empereur François I, de glorieuse mémoire, qui visitait ce moment Venise, daigna prescrire que le Palais Ducal cesse d'être occupé par aucune magistrature, et ne fût consacré désormais qu'à la Bibliothèque et au Musée. Ce fut une magnanime pensée, par suite de la quelle on pourra conserver intact un monument, qui est la gloire et l'ornement de notre ville.

F. ZANOTTO.

(3) Non seulement le style des Arabes pénétrait dans le goût de l'architecture des Vénitiens, mais la littérature et la langue de ces peuples (auxquels nous devons la lumière dans le temps de ténèbres) étaient familières à beaucoup de lettrés vénitiens, ainsi que le prouvent les œuvres de Pierre Donato sur quelques écrits d'Averroes, et quelque temps après celles de Jerôme Ramusio, le vieux commentateur de Galien. Ce Ramusio avec un soin exquis et un merveilleux bonheur traduisit de l'arabe en latin une grande partie des livres d'Avicenne, en transcrivant de sa main même le texte original à côté de sa traduction. Nous ne parlerons pas de Marino Brocardo, de Bénoît Rinio, tous deux très-savants, qui, dans de temps moins reculés, ont donné des versions plus correctes d'ouvrages arabes, au grand avantage des sciences et surtout de la médecine. Au dernier nous devons le magnifique *Herbier* que l'on voit à la Bibliothèque de Saint-Marc, l'un des premiers et des plus précieux codes que l'on trouve enrichis de très-exactes miniatures.

(4) L'état de civilisation des Vénitiens remonte à de fort anciennes dates, que des historiens n'ont peut être pas suffisamment constatées et fait ressortir. Il suffit de lire ce que quelques diligents auteurs ont tâché de reconnaître pour voir que les codes vénitiens étaient riches de mémoires précieux; surtout le code du *Piovego*, duquel on ignore le lieu où se trouve l'original; et on en regretterait amèrement la perte, si nous n'en avions par les soins de Temanza, une copie diligemment faite, et sur laquelle le comte Léonard Manin en a aussi tiré une autre. Marc Foscarini, dans le second livre de l'*Histoire de la Littérature vénitienne*, en parlant des lagunes et de ce siècle, dit que *dans le Code du Piovego, on trouve en quantité des passages très-clairs de cartes et de contrats fort anciens, dans lesquels il est fait mention de pêcheries, de lieux de chasse aux oiseaux, de pâturages, de vignes, de bois et de moulins qui se trouvaient épars sur ces petites îles, et que l'on se procurât ainsi une bonne partie des objets nécessaires à la vie, on le peut conclure de la nature des contrats, qu'on stipulait de ces biens, pour des ventes, des échanges, cessions, dots et autres engagements semblables*, etc. Les mémoires de ce livre remontent au delà du X siècle, et descendent jusqu'au XIV, et prouvent à chaque pas quelle était la civilisation vénitienne dans ces temps d'ignorance générale.

(5) Tout le tour intérieur de la mosquée de Hassan, sultan au Caire, et tout le tour supérieur de la grande mosquée de Cordoue sont formés de créneaux, ou impostes fixes, qui dans la distribution, la proportion et la forme pyramidale, ont une très-grande ressemblance avec ceux du Palais Ducal. Nous voyons même par rapport à ce qu'on nous décrit de la première construction antérieure de ce Palais, au temps d'Othon II, qu'étant dès lors garni de tours, il devait beaucoup ressembler à la mosquée de Cordoue, aux palais de l'Alhambra et de Grenade, ainsi qu'à tant d'autres bâtiments sarazins également crénelés et garnis de tours. L'on trouvera aussi que les édifices arabes présentent de grandes surfaces incrustées de marbres à l'extérieur; que, pour leur imposante élévation et leur ampleur, ils n'ont qu'un petit nombre de larges ouvertures principales, et jamais cet alignement multiple et régulier de fenêtres, qui font connaître chaque distribution intérieure, ainsi qu'on le voit communément dans tout autre genre d'édifices, destinés à nos usages. On voit encore plus particulièrement tout cela au Caire, et l'on pourrait surtout examiner la Planche XIX du premier volume du grand Ouvrage sur l'Égypte: *État moderne*, ayant en tête cette indication spéciale: *Environs du Kaire*

(6) A la vérité, l'empereur Othon II ne fut reçu par le Doge que comme un simple particulier, et il resta inconnu pour le peuple, parceque telle était sa volonté. Les historiens disent qu'Othon reçut un accueil amical d'Orseolo, et trouva *un logement simple et commode, qu'il lui avait préparé, pour se conformer à ses intentions, dans un appartement séparé.*

F. ZANOTTO.

(7) En 976, le doge Pierre Orseolo ordonna ce travail si riche, dont il est parlé en son lieu, dans ce livre, et nous publions pour la première fois la gravure très-soignée d'un des monuments les plus singuliers de cette époque.— NB.- Voyez cependant ce que nous avons dit dans les nouveaux suppléments de cette édition, là où l'on parle de cette Table d'or.

F. ZANOTTO

(8) On s'aperçoit que l'ancien bâtiment devait être garni de tours; en effet, on indique ici une des diverses tours, et précisément la *Tour orientale*. Celui ci est le même Palais désigné par le maréchal de Ville-Hardouin, dans son *Histoire de la conquête de Constantinople*, vers l'an 1200, comme *étant fort riche, fort beau et abondamment pourvu d'appartements*. Voici comment il s'exprime en

fu incominciata questa sala, e finita nel 1309. Tenevasi in essa allora il Gran Consiglio, e vi si mantenne fino all'edificazione del nuovo salone, sostituito per l'angustia del primo, che poi rimase *per lo ridutto del Consiglio dei Pregadi.* Presso questo era la Cancelleria, e la *Gheba o Gabbia*, chiamata poi *Torresella* , le quali nozioni del Sansovino confrontano colle cronache. E qui piacerà osservare, come anticamente, avanti l'incendio occorso nel Palazzo Ducale l'anno 1577, le prigioni stavano sotto il Palazzo medesimo, finchè poi Antonio da Ponte, nel 1589, le fabbricò ove ora si veggono, congiungendole col ponte detto *de' Sospiri* : e questa denominazione di *Gheba o Gabbia* ha precisamente relazione al modo di dire in dialetto veneto popolare *mettere in cheba*, per mettere in prigione.

(10) « Marco Cornaro, doge, cominciò a far dipingere il salone del Maggior Consiglio coi Dogi » all'intorno nel 1365, e fece dipingere la storia di Federico I col papa Alessandro III, e ai capitelli lettere, le quali *ut dicitur* furono fatte per messer Francesco Petrarca : e in capo alla sala è » un Paradiso come Cristo incorona la Madre con Angeli e Santi e lettere che dicono scritte sul detto » muro in campo biado con lettere d'oro *Mar. Cornarius Dux et miles fecit fieri hoc opus* » Questo passo è tolto letteralmente dalle antiche cronache. È da notarsi che i versi erano scritti sopra il trono ducale, il quale era allora posto nel lato lungo, che guarda la corte di Palazzo, ove al presente veggonsi due gran finestroni d'architettura palladiana, aperti nel 1534 circa, per ottenere un po' di fresca ventilazione nella sala, in estate infuocata dalla sua esposizione meridionale. Osservasi in fatti come da quel luogo incomincia nel fregio in alto la serie dei Dogi, procedendo ordinatamente sino all'ultimo, sempre ritenendosi per centrale il sito dov'era posto il seggio ducale.—NB. Vero è, che nell'antichissimo tempo era il trono ducale collocato nella parete accennata ; falso, che quei versi fossero sopra il trono. Imperocchè erano scritti sulla base del trono del Paradiso, dipinto da Guariento sulla parete in testa della sala , come si potrà vedere dalla stampa rarissima, conservata nella Marciana, incisa da Paolo Furlano, recante la prospettiva di essa sala ; stampa che sarà riprodotta nell'opera nostra . *Il Palazzo Ducale di Venezia*
F. Zanotto

(11) Sabellico, Dec III, Lib. III, pag. 321

(12) Le figure che adornano questo finestrone, che per l'età in cui vennero scolpite possono dirsi veramente opera insigne, non appartengono a quest'epoca esattamente, e le cronache si conformano nell'assegnare il tempo preciso di loro costruzione dal 1400 al 1404, durante il ducato di Michele Steno, in tempo di cui *si messe a oro la vôlta della Sala, e si fece il pergolo del finestron grande che guarda sul canale.* Se ciò non bastasse, avrebbe potuto il Temanza avervi letto a grandi caratteri l'iscrizione scolpita col citato millesimo, che riportiamo a suo luogo.

(13) *Egnatius de exemplis illustrium virorum Venetae Civitatis etc.* Lib. VIII, p. 275.

(14) Notava a ragione Pietro Bettio, già bibliotecario della Marciana, nella sua *Lettera discorsiva* su questo medesimo Palazzo Ducale (Venezia, Alvisopoli 1837, pag. 40), essere qui il Cicognara caduto in errore, mentre dovea dire che resta visibile dall'alto al basso della facciata il luogo, dove dopo le prime sei arcate del portico inferiore, colla colonna di maggiore diametro, finisce la fu sala del Gran Consiglio, ed incomincia la stanza della fu Quarantia Civil Nuova, trovandosi al di dietro altra stanza ad uso di andito, ambedue le quali mettono nella sala dello Squittinio. Questa sala pel fatto incomincia dopo l'ottava, e non dopo la sesta arcata del portico inferiore.
F. Zanotto

(15) Questo basso rilievo rappresenta *Venezia vincitrice* armata di spada, assisa sul trono formato da due leoni, avendo sotto a' piedi un guerriero di terra e uno di mare debellati, con questa iscrizione : *Fortis juxta throno furias, mare sub pede pono.*

(16) Per le diligenti e instancabili ricerche dell'ora defunto ab. Giuseppe Cadorin, si scoperse che non Antonio Bregno, ma Antonio Riccio veronese fu l'architetto che costrusse la facciata e la scala scoperta di cui è parola. Egli, il Cadorin, ne trasse alla luce il documento, che si conserva nel pubblico Archivio, e sospetta a ragione che Bregno fosse un soprannome avuto dal Riccio, del quale però non trovasi fatta ricordanza nelle pubbliche carte. Così di un artista se ne fece due ; e questo non è caso nuovo nella storia dell'arte.—Veggasi però intorno a questo abbaglio, e ad altri parecchi presi in questa descrizione dal Cicognara, l'aggiunta a questa nuova edizione, inserita più avanti.
F. Zanotto.

(17) Vedonsi le armi dei Mocenighi sull'ultimo pilastro presso la cavana, nella facciata sul rivo di Palazzo, precisamente nel luogo dell'abitazione dei dogi, e sull'ultima arcata della piccola facciata interna, aderente alla chiesa di s. Marco sulla corte de' Senatori, e ciò per le necessarie riedificazioni di questi luoghi tra loro immediati, onde salvare possibilmente dall'incendio la chiesa, che fu pure danneggiata. È qui singolare avvertenza di riconoscere come le stesse sale del Collegio e Anticollegio arsero anche un'altra volta nel 1477 sotto il dogado di Giovanni Mocenigo, e come amendue i principi di uno stesso nome, a cagione dell'incendio nelle loro abitazioni, ebbero a salvarsi fuori della lor residenza; Giovanni ricovrandosi nella casa Duodo col gittare un ponte di legno sul rivo di Palazzo, ed Alvise nella casa del procuratore Lezze in piazza di S. Marco.—NB. Non arse questa parte di Palazzo nel 1477, ma nel 1483, ed intorno a quest' errore e ad altri qui commessi veggasi l'aggiunta accennata.
F. Zanotto.

(18) Era già stato ordinato dopo l'incendio del 1574 ciò che venne più solennemente stabilito il 16 gennaro 1577 in Pregadi con queste parole . . . *e mentre s'anderà facendo la detta restaurazione e coperto di esso Palazzo, qual* abbi ad essere di rame e non di piombo *per qualunque modo ec. . . .* Questa sostituzione ai coperti di piombo, con quella maturità suggerita e quell'ammaestramento che nasce dall'esperienza, se fosse prima stata eseguita, avrebbe salvate molte preziosità ch'è d'uopo ora piangere fra le cose perdute. Nè mai devono in simili casi gli architetti por mente al buon effetto che di lontano producono gli edificii coperti di piombo contro il vano dell'aria pel grato loro colore, a fronte dei danni immensi ed incalcolabili a cui si espongono, massimamente ove contengano pitture, marmi, biblioteche, archivii, od altre preziosità pubbliche o private ; e molto meno devesi aver riguardo all'ardore che si pretende conservino più a lungo e più fortemente per la forza del sole in estate i coperti di rame, poichè è meglio qualche grado di maggior caldo, che cento gradi di massima probabilità di perdere ogni cosa per un incendio. E ciò si avverte, poichè, sino al 1605 stettero i coperti di rame posti dal Da Ponte, e poi, in conseguenza di qualche danno per incuria degli operai o per la mala connessione delle lamine, con incauto decreto del 15 ottobre, fu stabilita nel Pregadi, e cominciata ad eseguirsi, una nuova sostituzione di lamine di piombo, come tuttora si trova. Così sta scritto nella parte presa : *Pioveva in Consiglio, e marcivano le intestature delle travamenta*, nè altro motivo si allega ; quasi che le lamine di rame non dovessero logorarsi coi secoli e non dovessero essere rinnovate come ogni altra cosa.

(19) Vedi nell'aggiunta la correzione di questo errore. F. Zanotto.

(20) Veggasi l'aggiunta accennata F. Zanotto.

(21) Si riconosce la somma premura del Senato nell'ordinare la ricostruzione del vecchio Palazzo : perchè non andarono già due mesi dopo l'incendio, che a malgrado di ogni dibattimento, fu presa la parte in Pregadi, la quale determinò il piano d'esecuzione in questo modo : « 1578. 21 » febraro Dovendosi con ogni prestezza e sicurtà possibile ristaurare il Palazzo, l'andrà parte, che, » col nome di Dio, si debba quanto prima inarpesar, incatenar, ligar le muraglie, e metter le trava- » menta ove farà bisogno ; et soprattutto ben assicurar i luoghi risentiti, compiendo specialmente li » vòlti al cantonal del ponte della Paglia di buon muro di pietra viva, et far li pilastri, vòlto et » muro del pian fin sotto il bordonal che sostenta la tressa del Paradiso, ligando, inarpesando, et » incatenando sì in questo luogo che la muraglia verso s. Zorzi, come in ogni muraglia et logo del » Palazzo, acciò sicuramente et con prestezza si possa metter il coperto, et in somma mutar et » rimetter capitelli, catene risentite, et pietre vive di finestre, pergoli, porte abbruciate, et final- » mente far quelle cose necessarie et a proposito per la presta et sicura ristaurazione del Palazzo, » tolendo il parer dei periti. » — NB. *Vedi l'aggiunta.*

(22) Veggasi la nota 18.

(23) Devesi qui rettificare un errore che può essere corso presso qualche scrittore, che Antonio Da Ponte prendesse questa denominazione per l'insigne edificio del Ponte di Rialto, il quale si cominciò da lui a fondare nel 1589, sotto il doge Pasquale Cicogna. In archivii e libri di pagamenti a lui fatti si riscontra, che fino dal 1573 il suo nome era così scritto : *M. Antonio Da Ponte*, e tale nominavasi in tutte le opere da lui precedentemente eseguite. Fu forse per questo dubbio che alcuni, e lo Stringa fra questi, vollero attribuirgli il cognome di *Conte o Contino*, prendendo uno sbaglio, anzi commettendo un anacronismo, la qual cosa evidentemente dilucida il Temanza.

(24) Di qui si spiegherà per quale motivo tutto il rivestimento degl' interstizii di queste nuove arcate, e anche parte degli archi medesimi in questi due lati, siano attualmente tanto sconnessi; poichè l'addossare il nuovo al vecchio, e il lavorare con tanto disagio di armature, impiegate per sostenere a mano a mano il superior edificio, non dava luogo a un lavoro perfetto, oltre alla differenza che si nota fra i migliori artisti dell'epoca anteriore e la trascurata facilità de' secentisti. La comparazione coll' opera di contro, che pare di getto, fa conoscere a chiunque la differenza del lavoro. E l'arme Donato, che anche in questi due lati si osserva, comprova l'epoca precisa in cui fu terminata questa pericolosa operazione; avvertendosi che questa non ha punto che fare con quella del doge Francesco Donato posta d'incontro in più luoghi, come abbiamo di sopra accennato. Sotto il primo, nella prima metà del XVI secolo, fu terminato tutto il gran lato dell'interno e dell'esterno prospetto, e l'altro stemma riguarda il più moderno doge Nicolò Donato, che appunto nel 1618 vide por termine a questa sostituzione dall'architetto Manopola : e se ogni fatto nol comprovasse abbastanza, rimane ben giustificato dalla goffa esecuzione delle cartelle ed ornati degli stemmi del più moderno architetto, che parve sdegnare l'imitazione di quelli semplici ed eleganti posti d'incontro nel secolo anteriore.

(25) Un ramo della famiglia Alberghetti, d'origine ferrarese, venne nel XV secolo a stabilirsi in Venezia, conservandosi, per la sua provenienza, addetta al servigio della Casa Estense. Dicono le cronache nostre, che detta famiglia avea stabili a Castello, e terre nel Trevigiano, e di *valsente ducati XL mile.* Essa famiglia, come riferisce il dotto Cicogna *(Inscriz. Venez. Illus.* Vol. I, p. 147*)*. diede a Venezia uomini specialmente chiari nell'arte di fonder metalli, sia nel pubblico arsenale, che per la città; e vien quindi a dar notizia di essi : e poscia (Vol. II, pag. 434) dà ancora l'albero genealogico della medesima, che incomincia dall'anno 1487 e termina al 1792 ; dal quale si rileva, agli anni 1557, un Emilio figlio di Alberghetti, forse quello che fuse la sponda in discorso, giacchè viene annoverato fra coloro che *furono dal Veneto Senato condotti in fonditori di artiglierie, in ingegneri e in altre cariche militari.* — Dal veder poi in questa sponda scolpiti li due scudi gentilizi dei dogi Veniero e Priuli, il primo de' quali morì nel 1556, epoca, in cui vennero ordinate le due sponde; e dal veder qui scolpita la semplice inscrizione Alberghetti, ne sembra dedurre, aver incominciata l'opera quel Fabio di Sigismondo Alberghetti, che troviamo segnato nell'albero suddetto all'anno 1549, ed averla poi compiuta l'Emilio anzidetto. — Fa maraviglia pertanto, aver qui il Cicognara giudicato doversi assegnar questa sponda ad Alfonso Alberghetti, il quale, come rileva nella *Storia della Scultura*, lavorava nel 1572 que' due vasi enei, ch' egli vide in Ferrara nella casa del conte Giovanni Costabili ; quando si sa che un ramo di essa famiglia Alberghetti trapiantossi in Venezia, rimanendo il ceppo a Ferrara, come lo stesso Cicognara dice nella predetta sua Storia. Quindi appar manifesto l'errore, reso più palese dall'esame del citato albero genealogico, nel quale non trovasi alcuno di quella famiglia di nome Alfonso.
F. Zanotto.

(26) Il professore di matematica ab. Angelo Zendrini ci ha fornito egli stesso i rilievi in diverse epoche fatti intorno questo argomento, che qui si riportano per esteso a notizia comune.

« Del 1732, per quanto attesta il matematico Zendrini, citato dal Manfredi nella *Memoria dello » alzarsi del livello del mare*, la Piazza di s. Marco, che nelle estraordinarie escrescenze del mare » veniva ricoperta dalle acque, si alzò di un piede. La banchina di marmo, che sta lungo il Palazzo » Ducale dalla parte del canale, a' tempi del vecchio Zendrini stava mezzo piede sotto il comune. » *(V. Mem. Manfredi citata.)* Del 1796 fu da me di nuovo presa l'altezza del comune sopra la ban- » china di marmo, e fu trovata di once 8, lo che allora mi fece dedurre che l'alzamento di livello » del mare in Venezia fosse di once 3 $^{7}/_{8}$ per secolo, la quale quantità di alzamento più che colle » misure stabilite dal Hartsocker e dal Manfredi, si conforma con quella fissata dal Sabbadini, non » si sa come dedotta. Nel 1840, quattordici anni dopo le mie prime osservazioni, rinnovai la misura » dell'altezza del comune sopra la suddetta banchina, e la ritrovai accresciuta di circa $^{35}/_{100}$ di oncia. » Di ciò parlo più a lungo in una Memoria, che si vedrà stampata negli Atti del C. R. Istituto.

» Nel dì 30 luglio 1840, dall'ingegnere Ganassa, furono fatti eseguire, a mia istanza, degli » scavamenti intorno ad alcune colonne del portico detto *del Broglio.* Fu tenuto processo verbale di » quanto venne osservato, ed eccone l'estratto:

» In prossimità della colonna settima dell'ex-Ducale Palazzo, partendo dalla porta della Carta, » si ritrovò che dopo due pollici circa di colonna lavorata, rinchiusa dalli pezzi di vivo che conter- » minano il selciato del portico, giace sepolto sotto l'attuale pavimento un tronco informe della » colonna medesima, che si riconobbe anche scarpellato da non molti anni, il quale informe pezzo si » prolunga per nove pollici, ed appoggia sopra uno zoccolo quadrato, però rustico e non lavorato. » Dopo di che si rimise il selciato ch'erasi levato. Alcuni giorni dopo, per un confronto, si fece nuo- » vamente l'escavo presso la stessa settima colonna ed ottava, e si ritrovò in quest'ultima, che il » tronco informe della medesima si profonda quattro pollici soltanto al di sotto del selciato, ed » appoggia sopra un eguale zoccolo. Altra escavazione si fece presso la terza colonna verso il Molo, » partendo dall'angolo presso la Gran Guardia. Di questa il tronco informe si ritrovò di tre pollici » appoggiato sopra zoccolo simile agli altri. Presso l'interno pilastro contrapposto all'ottava colonna » di questa medesima facciata si fece pur escavare, e si ritrovò in lavoro per tre pollici al di sotto » del pavimento ed altri tre pollici informe. Per attestazione del fu professore architetto Selva, nello » scavo dinanzi al Palazzo Ducale, per costruire il fondamento del piedestallo che portava la statua » di Napoleone, si ritrovò alla profondità di once 15 del piede veneto sotto l'attuale selciato un » ammattonato a spin di pesce fatto di mattoni d'Altino. »

Da queste verificazioni sembra poter dedursi ragionevolmente che li pochi pollici lavorati delle colonne che si sono riconosciuti interriti, sieno quel solo di cui la vista rimane attualmente fraudata, giacchè quella parte che trovasi più sotto informe e rustica, verisimilmente era inserita e contornata da uno zoccolo, o da una base, o da uno o due gradini, però assai bassi, pei quali si ascendeva al Palazzo; ed il selciato, non più profondo di once 15, a spin di pesce fatto di mattoni d'Altino, potrebbe dubitarsi, se non fosse anche più antico ed anteriore alla ricostruzione del Palazzo, eseguito per opera del Calendario nel 1354.

(27) Leggonsi dai lati sulle sculture del finestrone le due iscrizioni seguenti: *Mille quadringenti currebant quatuor anni*, e l'altra : *Hoc opus illustris Michael Dux Stellifer auxit.*

(28) *Storia della Scultura*, T. 1, lib. III, cap. 2.

(29) Molte singolarità potrebbero citarsi che si riconoscono in una quantità di edifizii dello stile chiamato gotico, se prendessimo ad esame il numero infinito di capitelli figurati con mostri, chimere, animali e rappresentazioni, le quali non hanno altro significato che la stravaganza o l'indecenza. Quanto all'Italia, abbiamo alcuni di quelli che appartengono al rinascimento delle nostre arti, e per gli Oltramontani, fra' quali numerosa è la serie di simili ornamenti, basterà per tutti ricordare la IX Tavola a pag. 138 del terzo volume dell'opera stampata in Londra, intitolata ; *Antiquarian Repertory a Miscellaneous assemblage of Topograpy, History, Biograply, Customs aud Manners ec. ec. compiled bi Francis Grose aud Thomas Atle ec.*, ove trovansi riuniti diciannove strani capitelli posti sopra le antiche colonne della chiesa dei Franchi in Cantorberì, fabbricata nello stile normanno, e attribuita al X secolo.

(30) Tutto il capitello è consacrato a questa virtù, e vi si vede la sua figura allegorica col motto *Justitia;* poi leggonsi in giro e veggonsi scolpiti i corrispondenti rilievi ed i motti. — Nella *Guida di Venezia* l'ab. Moschini diligentemente riportò le iscrizioni di tutti i capitelli e la dichiarazione dei loro soggetti.

(31) Sembra che possa qui conciliarsi il passo di un altro cronista, il quale riferisce che *nel*

parlant des ambassadeurs français, qui furent reçus dans ce palais : *Il attendirent tres ci quart Jor, que il lor at mis. Is entrerent el palais qui mult ere riche et biaux, et trouverent le duc et son conseil els une chambre.*

(9) La salle du Pregadi et les pièces adjacentes sont les parties du Palais, dont la date de la construction est le moins controversée. La construction en est antérieure à cette dernière, car cette salle a été commencée en 1301, sous le doge Gradenigo, et elle fut terminée en 1309. Le Grand-Conseil s'y réunissait alors, et il continua à y rester, jusqu'à la construction du nouveau grand salon, qui remplaça l'ancien que l'on trouvait trop petit, et resta depuis affecté *(per lo ridutto del Consiglio del Pregadi)* aux réunions du Conseil des *Pregadi*. Auprès de ce salon étaient la Chancellerie et la *Gheba* ou *Gabbia*, appelée depuis *Torresella*: toutes ces notions de Sansovino s'accordent avec les chroniques. Ici nous ferons observer que, anciennement, avant l'incendie qui éclata dans le Palais Ducal en 1577, les prisons étaient au dessous du Palais lui-même, jusqu'à ce que depuis, en 1589, Antoine da Ponte les construisit là où elles sont encore, en les joignant au pont, dit *des Soupirs;* et ce nom de *Gheba* ou *Gabbia*, est précisément en rapport avec une locution du dialecte vénitien populaire : *mettere in cheba*, pour mettre en prison (mot-à-mot, mettre en cage).

(10) « Marc Cornaro, doge, commença à faire peindre le salon du Grand-Conseil avec les » doges tout autour en 1365, et il fit retracer l'histoire de Frédéric I avec le pape Alexandre III, » ainsi que des lettres (mots) aux chapiteaux, lesquelles (ainsi qu'on le dit) furent faits par messire » François Pétrarque; et au haut de la salle est un Paradis, avec le Christ couronnant Notre-Dame, » avec des Anges, des Saints et des lettres (mots), où on dit écrit sur champ d'azur *(biado)* en lettres » d'or: *Marc. Cornarius Dux et miles fecit fieri hoc opus.* » Ce passage est littéralement extrait des chroniques. Il faut noter que les vers étaient écrits au dessus du trône ducal, lequel était alors placé au côté long qui donne sur la cour du Palais, où l'on voit à présent deux grandes fenêtres, que l'architecte Palladio dessina, et qui furent ouvertes en 1554 environ, pour obtenir un peu de fraîche ventilation en été dans cette salle, que son exposition au midi rendait embrasée. On voit en effet que de cet endroit commence dans la bordure d'en haut la série des doges, en suivant régulièrement jusqu'au dernier, en prenant toujours, pour point central, l'endroit où était le siège ducal =N. B. Il est vrai que, très-anciennement, le trône ducal était placé dans la paroi indiquée : mais, il est faux que ces vers fussent inscrits au dessus du trône. Ils étaient, en effet, tracés sur le soubassement du trône du Paradis, que Guariento avait peint sur la paroi à l'extrémité de la salle, ainsi qu'on peut le voir par la planche, très-rare, que l'on conserve à la Bibliothèque de Saint-Marc, et qui a été gravée par Paul Furlano. Cette planche, qui représente la façade de la salle dont il s'agit, sera reproduite dans nôtre ouvrage : *Le Palais Ducal de Venise*. F. Zanotto.

(11) Sabellico, Dec. III, Liv. III, pag. 321.

(12) Les figures qui ornent cette grande fenêtre, et qui, pour l'époque, où elles furent sculptées, pouvent être réellement regardées comme des œuvres très-remarquables, n'appartiennent pas précisément à l'époque dont il s'agit, et les chroniques sont toutes conformes en assignant la date précise où elles furent faites, de 1400 à 1404, pendant que Michel Steno était doge, dans un temps, *où l'on dora la voûte de la salle, et l'on fit le berceau de la grande fenêtre, qui a la vue sur le canal.* Si cela ne suffisait pas, Temanza aurait pu y lire l'inscription gravée en gros caractères, avec le dit millésime, et que nous reproduisons en son lieu.

(13) *Egnatius de exemplis illustrium virorum Venetae Civitatis*, etc Lib. VIII, pag 275.

(14) M.r Pierre Bettio, jadis bibliothécaire de la Bibliothèque de Saint-Marc, dans sa lettre sur ce même Palais Ducal (Venise, Alvisopoli, 1837. pag. 10) faisait observer avec raison que le comte Cicognara s'est trompé ici. Il devait dire en effet que, du haut en bas de la façade est encore visible la place, où, après les six premières arcades du portique inférieur, finit, avec la colonne d'un plus grand diamètre, la salle, qui existait autrefois, du Grand-Conseil, et commence la chambre de l'ancienne Quarantie Civile Neuve; un autre pièce de passage existant sur le derrière, et toutes deux ayant issue sur la salle du Scrutin. Par le fait, cette salle commence après la huitième, et non pas après la sixième arcade du portique inférieur F Zanotto.

(15) Ce bas-relief represente *Venise victorieuse*, l'épée en main, assise sur le trône, formé par deux lions, avec un guerrier et un marin terrassés à ses pieds, avec cette inscription : *Fortis juxta throno furias, mare sub pede pono*

(*a*) « L'on finit aussi le Palais d'un côté, et on lui posa sur le faîte la statue en marbre du Doge, ainsi que deux autres statues nues, représentant Adam et Ève, qui furent placées un peu plus bas ; et tout fut exécuté par un très-habile sculpteur, et se trouve en face du grande Escalier qui va au Palais. »

(16) Par les diligentes et infatigables recherches du savant abbé Joseph Cadorin, maintenant décédé, on a découvert que ce n'est par Antoine Bregno, mais Antoine Riccio de Verone, qui fut l'architecte de la façade et de l'escalier découvert dont il est question. Cadorin en mit au jour le document que l'on conserve aux Archives publiques. Il soupçonne avec raison que Bregno était un surnom que Riccio avait, mais dont on en trouve pas de trace dans les documents publics. C'est ainsi que d'un artiste on ne fit deux, et ce n'est pas là un fait nouveau dans l'histoire de l'art. Voir cependant, quant à cette erreur et à plusieurs autres dans lesquelles M. Cicognara est tombé dans cette description, le supplément inséré plus loin dans la présente édition. F. Zanotto.

(*b*) « Pendant que François Donato était doge, en cette année 1546 et au mois d'août, d'ordre de la Très-Illustre Seigneurie de Venise, on a commencé à élever le reste du Palais Ducal, ce qui formait une bonne partie de ce qui avait été fait sous le prince Augustin Barbarigo ; et en construisant, le Doge regnant fit mettre ses armoiries pour perpétuer la mémoire du fait. Maître-chef des travaux fut Antoine Scarpagnino, qui était prote de la *Magistrature du Sel.* »

(*c*) « 1550. En septembre, le Palais Ducal, qu'on avait commencé à édifier auparavant, a été achevé avec des pierres dures, travaillées comme on le voit, et il a été couvert de plomb. Et c'est vraiment un bel ouvrage et d'une grande dépense. »

(17) On voit les armoiries des Mocenighi sur le dernier pilastre près de l'abri (*cavana*) à la façade qui donne sur le *rivo di Palazzo*, précisément à l'endroit où habitaient les doges, et sur la dernière arcade de la petite façade intérieure, adhérant à l'église de Saint-Marc sur la cour des Sénateurs. Cela eut lieu par suite des réédifications nécessaire de ces lieux, qui étaient en contact immediat entr'eux, afin de sauver de l'incendie, s'il était possible, l'église, qui néanmoins fut endommagée. Une singulière circonstance, à noter ici, c'est que les salles du Collége et de l'Anti-Collége avaient été incendiées une autre fois encore en 1477, pendant que Jean Mocenigo était doge; et que deux princes du même nom durent, à cause de l'incendie, se sauver hors de leur résidence; Jean Mocenigo, en se retirant dans la maison Duodo, au moyen d'un pont en bois qui fut jété sur le *rivo di Palazzo*, et Alvise dans la maison du procurateur Lezze, place de Saint-Marc.=N. B. Ce n'est pas en 1477, que cette partie du Palais fut incendiée, mais en 1483 ; pour ce qui a trait a ces erreurs et à d'autres commises ici, voir le supplément sus-indiqué F Zanotto

(18) On avait déjà ordonné, après l'indendie de 1574, ce qui fut plus solemnellement encore déterminé dans Pregadi, en 1577, par ces mots *Et pendant qu'on fera la dite restauration et couverture de ce Palais, laquelle* DOIT ETRE EN CUIVRE ET NON EN PLOMB, *de quelque manière que ce soit*, etc. Cette substitution du cuivre au plomb dans la toiture, sugérée par cette maturité qui naît de l'expérience, aurait préservé, si on l'avait exécutée, beaucoup d'objets précieux, que nous sommes réduits à devoir regretter parmi les choses perdues. Jamais, en pareils cas, les architectes ne doivent s'attâcher à ce que les édifices couverts en plomb produisent un bon effet contre le vide de l'air par suite de leur agréable couleur, en présence des dommages immenses et incalculables auxquels on les exposent, surtout lorsque ces édifices contiennent des peintures, des marbres, des bibliothèques, des archives, ou autres précieuses propriétés, publiques ou particulières ; et beaucoup moins doit on avoir égard à la châleur que l'on prétend que conservent plus intense et plus prolongée, par la force des rayons solaires, les couvertures en cuivre ; car il vaut mieux avoir quelques degrés de châleur en plus, que cent degrés de probabilité extrême de tout perdre par un incendie. L'on fait cette observation, parce que jusqu'en 1605, les couvertures de cuivre posées par Da Ponte demeurèrent en place : et depuis, par suite de quelque inconvénient produit, soit par l'incurie des ouvriers, soit parce que les plaques n'étaient pas bien soudées, un imprudent décret en Pregadi, du 15 octobre 1605, prescrivit et fit aussitôt commencer une nouvelle substitution de lames de plomb, telles qu'elles existent encore. Voici ce qui est écrit dans la délibération prise : *Il pleuvait dans la salle du Conseil, et les têtes des poutres pourrissaient.* On n'alégue point d'autre motif, comme si les plaques de cuivre ne devaient pas s'user par le cours des siècles, et ne devaient pas être renouvelées comme toute autre chose. F. Zanotto.

(19) Voir dans le supplément la correction de cette erreur. F. Zanotto.

(20) Voir le supplément sus-indiqué. F Zanotto.

(21) On reconnait l'extrême empressement du Sénat à ordonner la reconstruction du vieux Palais. En effet, deux mois ne s'étaient pas encore écoulés depuis l'incendie, que malgré tous les débats, la déliberation fut prise en Pregadi, qui arrêta le plan d'exécution en ces termes : « 1578, » 21 février : Le Palais devant être restauré aussi promptement et avec autant de sûreté que possi- » ble, il sera fait en sorte que en invoquant le nom de Dieu on ait à le consolider, enchaîner, lier les » murailles et mettre des poutres, là où besoin sera ; et surtout bien assurer les endroits qui ont » souffert, en remplissant particulièrement les voûtes au loin du pont de la Paille avec un bon mur de » pierre dure, et faire faire les pilastres, voûte et mur de l'étage jusque sous la grosse bordure qui » soutient la tresse du Paradis, liant, consolidant et enchaînant, soit en cet endroit que la muraille » vers *san Zorzi*, comme dans tout mur et lieu du Palais, afin que sûrement et promptement on » puisse poser la toiture, et enfin changer et remettre chapiteaux, chaînes ayant souffert, et pierres » dures des fênetres, berceaux, portes brûlées, et faire, enfin, toutes les choses qui sont nécessaires » et opportunes pour la prompte restauration du Palais, en prenant l'avis des gens du métier. » = N. B. *Voir le supplément.*

(22) Voir la note 18.

(23) Nous devons rectifier ici une erreur dans laquelle a pu tomber quelque écrivain, à savoir que Da Ponte ait pris ce nom par suite de la construction du magnifique Pont de Rialto ; qu'il commença à édifier en 1589, sous le doge Pascal Cicogna. Dans les archives et dan les livres de payements qui ont été faits à cet architecte, on trouve que, dès 1573, son nom s'écrivait ainsi. *M. Antoine Da Ponte*, et il se nommait ainsi dans tous les travaux qu'il avait antérieurement exécutés. C'est peut-être par suite de ce doute, que quelques auteurs, entr'autres Stringa, prétendirent lui attribué *Conte* ou *Contino* pour nom de famille, en se trompant ou plutôt en commentant un anachronisme, ce qu'éclaircit Temanza jusqu'à l'évidence.

(24) Ceci servira à expliquer le motif pour lequel tout le revêtement des interstices de ces nouvelles arcades, et aussi une partie des arches elles-mêmes dans ces deux côtés, sont maintenant si désunis: car forcé d'appliquer du neuf contre du vieux, et de travailler avec une aussi grande gène de renforts, employés pour soutenir au fur et à mesure la partie supérieure de l'édifice, on ne pouvait faire un travail parfait, outre la différence que l'on remarque entre les meilleurs artistes de l'époque antérieure, et la négligente facilité de ceux du XVII siècle. La comparaison avec l'ouvrage d'en face, qui semble d'un seul jet, fait connaître à tout le monde la différence du travail. Les armoiries des Donato que l'on observe aussi dans ces deux côtés, prouve encore mieux l'époque précise à laquelle cette dangereuse opération fut terminée. Ces armoiries, nous devons le noter, n'ont rien à faire avec celles de François Donato, placées en face dans plusieurs endroits, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut. Sous le premier (Donato) dans la première moitié du XVI siècle, tout le grand côté de la façade intérieure et extérieure fut terminé, et les autres armoiries concernent Nicolas Donato, qui fut doge plus récemment, et qui précisément en 1618 vit achever cette substitution par l'architecte Manopola. Si enfin tous les faits ne prouvaient pas cela suffisamment, cela serait encore mieux justifié par la mal-adroite exécution des cartouches et des ornements des armoiries par l'architecte plus moderne, qui parait avoir dédaigné d'imiter la simplicité et l'élégance de celles placées en face, pendant le siècle précédent.

(*d*) Nicolas de' Conti, fils de Marcus, fondeur des canons de la Très-Illustre République de Venise, a fondu cette œuvre en 1557 : Fortune, Travail, Génie.

(25) Une branche de la famille Alberghetti, ferrarais d'origine, vint, au XV siècle, s'établir à Venise, en se conservant, à cause de sa provenance, attachée au service de la Maison d'Este. Nos chroniques rapportent que cette famille avait des biens-fonds à Castello et des terres dans la province de Trévise, de la valeur de XL mille ducats. Cette même famille, ainsi que le rapporte le savant Cicogna (*Inscrip. Venet. Illus.* Vol. I, page 147) donna à Venise des hommes illustres spécialement dans l'art de fondre des métaux, soit dans l'arsénal public, soit dans la ville; cet auteur vient ensuite à donner des notices sur ces mêmes hommes, et puis (Vol. II, page 431) il donne aussi l'arbre généalogique de cette famille. Cet arbre commence a l'année 1487 et finit en 1792, et on y voit, à l'année 1557 un Émile, fils d'Alberghetti, celui peut-être qui fit les margelles dont il s'agit, car il fut compris au nombre de ceux *qui furent engagés par le Sénat Vénitien comme fondeurs d'artillerie, comme ingénieurs et pour d'autres charges militaires*. De ce qu'ensuite on voit sculptées sur cette margelle les armoiries des doges Venier et Priuli, dont le premier mourut en 1556, époque où furent commandés les deux bords, et de ce que l'on voit aussi gravée la simple inscription ALBERGHETTI, il nous semble pouvoir en conclure que cette œuvre a été commencée par ce Fabius, fils de Sigismond Alberghetti que nous trouvons indiqué dans ce même arbre à l'année 1549, et que l'Émile sus nommé l'aurait terminée. Il est étonnant, cependant, que Cicognara ait jugé devoir assigner cette margelle à Alphonse Alberghetti, lequel, ainsi qu'il le remarque dans l'*Histoire de la Sculpture*, exécutait en 1572 ces deux vases en bronze, qu'il vit à Ferrare dans la maison du comte Jean Costabili, lorsque l'on sait qu'une branche de cette famille Alberghetti s'est transplantée à Venise, la souche restant à Ferrare, comme Cicognara lui-même le dit dans son *Histoire de la Sculpture*. Conséquemment, l'erreur devient évidente par l'examen de l'arbre généalogique précité, dans lequel on ne trouve aucun membre de cette famille du nom d'Alphonse. F. Zanotto.

(26) Le professeur de mathématiques abbé Ange Zendrini nous a fourni lui-même les relevés faits à diverses époques sur cet argument : nous les rapportons ici intégralement, pour que tout le monde en puisse avoir connaissance :

« En 1732, ainsi que l'atteste le mathématicien Zendrini, cité par Manfredi dans le *Memoire » sur les exhaussements du niveau de la mer*, la Place de Saint-Marc, qui dans les crues extraordi- » naires de la mer venait à être couverte par les eaux, haussa d'un pied. La banquette en marbre » qui est tout le long du Palais Ducal, du côté du canal, se trouvait au temps du vieux Zendrini à un » demi-pied au dessous du commun (*V. Mém. Manfredi cité*) En 1796, j'ai pris moi-même de nouveau » la hauteur du commun sur la banquette de marbre, et je trouvai que cette hauteur était de 8 on- » ces (pouces), ce qui me fit alors conclure que l'exhaussement du niveau de la mer à Venise était » de trois onces (pouces) $^{7}/_{8}$ par siècle : cette mesure d'exhaussement s'accorde plus avec celle de » Sabbadini (déduite on ne sait comment), qu'avec celles de Hartsocke et de Manfredi. En 1810, » quatorze ans après mes premières observations, je mesurai de nouveau la hauteur du commun » sur la même banquette, et je la trouvai augmentée de $^{36}/_{100}$ d'once. Je parle de cela plus longue- » ment dans un Mémoire que l'on verra imprimé dans les actes de l'Institut C. R.

« En 1840, le 30 juillet, sur mes instances, l'ingénieur Ganassa fit exécuter des fouilles autour » de quelques colonnes du portique qu'on nomme del *Broglio*. On dressa procès-verbal des observa- » tion qui furent faites, et en voici l'extrait :

« Dans la proximité de la septième colonne du Palais ex Ducal, en partant de la porte *de la » Carta*, on trouva qu'après deux pouces environ de colonne travaillée, renfermée par les pierres » dures, qui bordent le pavé du portique, se trouve enseveli sous le pavé actuel, un tronc informe de » cette même colonne, que l'on a reconnu avoir été taillé depuis un petit nombre d'années. Ce » morceau informe s'étend neuf pouces et s'appuie sur un socle carré, mais brut et non travaillé.

1328 *Francesco Dandolo Doxe 52 fece anche far la Porta Grande che xe all' intrar del Palazzo dalla banda della Giesia in su la qual si è la sua statua, e stà in zenochioni colo confalon in man davanti li pie de lo Lion de s. Marco.* Dal che pare evidente che quell' ingresso in Palazzo fosse sempre stato il principale, ma che forse in più antichi tempi, essendo ornato con più rozze opere di scultura, venisse poi rifatto un secolo dopo, e in tempi migliori, per opera di Bartolommeo. Ciò che convalida questa opinione, in appoggio del cronista citato, è quello che cita il Sansovino con queste parole di un altro cronista: *Scrive Pietro Guilombardo che nel luogo stesso* (parlando della porta di Palazzo) *l'anno 1335 fu portato un gran sasso, del quale si fece un Lione che fu posto sovra la Porta del Ducato ec.* Questo sasso venne portato sette anni dopo l' epoca citata qui sopra dal cronista: il che non si deve imputare ad errore o contraddizione, mentre può essere stata ivi edificata nel 1328 una porta d' ingresso, ed ornata posteriormente con rilievo nel 1335. = *Vedi l'aggiunta unita.*

(32) La testa del doge Francesco Foscari, che nel ricordato alto rilievo vedevasi, nel tempo in cui il furore della libertà libidinosa metteva a pezzi questo patrio monumento, fu raccolta dalla pietà del N. U. Ascanio Molin. Egli la collocò sopra busto di marmo, e servì di ornamento all'atrio del suo palazzo, infino a che, venuto a morte egli ed alcuni de' suoi eredi, passò in proprietà del co. Francesco Giusti del Giardino a Verona; il quale mosso da patrio sentimento, per le preghiere degli egregi Gaetano Moroni ed ab. Cadorin, ne fece libero dono alla Biblioteca Marciana, dove gelosamente conservasi. F. Zanotto.

(33) Questo quadro, che esisteva nella scuola di S. Giovanni Evangelista, ed ora è trasportato nella R. Accademia di Belle Arti, ha nel basso la seguente iscrizione: 1496. *Gentilis Bellini Veneti equitis, Crucis amore incensus opus.* — Nell'opera della Pinacoteca dell' I. R. Accademia medesima, trovasi inciso ed illustrato

(34) Vedi la correzione dell' errore qui preso, nell' aggiunta. F. Zanotto.

(35) Ciò è falso del tutto, come si potrà veder nell' aggiunta. F. Zanotto

(36) Nessuna fabbrica del Falconetto veronese fu da noi annunziata in quest'opera, limitata agli edifizii di Venezia, ma egli è stato uno de' migliori restauratori del gusto, insigne architetto, pittore e scultore, li cui lavori singolarmente veggonsi in Verona e in Padova. Intorno alle sue opere radunò preziose notizie il Temanza.

(37) Nella elegantissima cappella Cornaro a'santi Apostoli, eretta nel 1540, probabilmente negli ultimi anni di questo scultore, trovasi lo stesso ripiego delle colonne sorrette da piedestalli a guisa di are rotonde ed ornate, a fine di poter spingere la trabeazione ad un'altezza conveniente; nel qual luogo angustissimo la forma quadrangolare dei piedestalli avrebbe prodotto un effetto assai sconcio. Questa cappella, i cui disegni avranno in quest'opera luogo ed illustrazione, siam di buon grado disposti ad attribuirla a Guglielmo. — NB. Vedete quanto dicemmo nelle correzioni da noi fatte a quella illustrazione. F. Zanotto

(38) Questi due camini furono ordinati, invece, a Jacopo Sansovino, siccome architetto di Procuratia. Egli quindi li disegnava ambedue eguali di proporzioni e di ordinamento, soltanto diversificandoli in ciò, che nel primo poneva a reggere la cornice e la cappa che lo corona e sormonta due schiavi o Telamoni; e nel secondo impiegava due Cariatidi. Danese Cataneo e Pietro da Salò, suoi allievi. scolpivano le figure ed il fregio; ciò testificandosi dal Vasari in fine della Vita del Sansovino prefato.— Intorno a ciò veggasi quanto abbiam scritto nella illustrazione alla Tavola CXV, dell' opera nostra il Palazzo Ducale. F. Zanotto.

(39) Mossi dalla patria carità, e dalla esimia bellezza di questo edifizio, ricco di tante preziosità d' arte, ci siamo posti al difficile e laborioso lavoro d' illustrarlo in ogni sua parte. Quindi non solamente l'architettura e la scultura, ma le più stupende opere di pennello furono da noi incise e dichiarate. — Così saranno soddisfi i voti di molti egregi, fra'quali del Cicognara, che nella sua opera della Scultura invocava lo ingegno di un cittadino a condegnamente porre in luce i molti pregi di esso edifizio

F. Zanotto.

AGGIUNTA

AL PALAZZO DUCALE

Dopo che fu pubblicata la seconda edizione di quest'Opera, da noi fin d'allora aumentata con nuove tavole, illustrazioni ed aggiunte, ci occupammo intorno alla nuova e grandiosa Opera nostra, che illustra in ogni parte la fabbrica di questo Palazzo Ducale; e dagli studii lunghi ed accurati che fecimo intorno alle cronache, memorie e documenti, rilevato abbiamo molti fatti che alterano e mutano la storia di questa fabbrica, superiormente tracciata dal Cicognara; il quale si tenne nello estenderla alle notizie comuni che fino a quel tempo trovavansi appo gli scrittori da lui consultati. Quindi, senza rilevare gli errori per via di nota, cosa che avrebbe obbligato più volte lo studioso a ricorrere in fine dell'illustrazione, e a noi recato impedimento di correggere con ordine gli errori prefati; abbiamo reputato conveniente riassumere la storia della fabbrica, sull' appoggio di documenti dal Cicognara ignorati.

Non appena fu eletto alla suprema dignità della Repubblica Agnello Partecipazio, e trasportata venne la sede del principato da Malamocco a Rialto, fondava egli, intorno all' anno 814, il Palazzo Ducale; il quale rimaneva in gran parte ruinato, quando a furore di popolo spinto fu a morte il doge Pietro Candiano IV, venendo poscia reintegrato dal di lui successore Pietro Orseolo I. — Curava poi il di lui figlio e successore, Pietro Orseolo II, l' abbellimento di esso Palazzo, e vi aggiungeva una sontuosa cappella, secondo ci narra il cronacista Sagornino (1).

Uno delli due incendi accaduti intorno all' anno 1105, danneggiò, oltre che la Basilica, anche il Palazzo Ducale, ma fu in breve risarcito dal doge Ordelafo Faliero, il quale potè accogliere in esso e trattare splendidamente, nel marzo dell' anno 1116, l' imperatore Arrigo V.

Salito poi nel 1172 al trono ducale Sebastiano Ziani, ordinava l' atterramento della muraglia merlata, che cingeva le fabbriche e le piazze maggiore e minore di s. Marco; e quindi l' ampliamento disponea del Palazzo in parola. — Demoliva pertanto, come dimostriamo nella citata Opera nostra, la fabbrica eretta da Agnello Partecipazio, primamente pel lungo tratto che occupava la tolta muraglia, sia dal lato del canale ad Oriente, come da quello guardante la laguna; e quindi tutto il lato occidendale verso la piazzetta, conservando per tal modo solamente questo lato per due motivi; l'uno, perchè esistevano colà le stanze destinate ad abitazione del Doge e con esse la cappella di s. Nicolao eretta dal principe Pietro Orseolo; e l' altro, perchè da quel canto non avea modo da allargare la fabbrica che rinnovare voleva.

Piantava quindi essa fabbrica sul canale ad Oriente, come dicemmo, e come vedesi tuttavia; e veniva poi col nuovo muramento ad occupare quanto più terreno poteva dalla parte della laguna, lasciando una breve via bordeggiante il canale di s. Marco, detta dai nostri *fondamenta*. — Ciò s' impara da un antico diligente cronacista, citato dal Gallicciolli, il quale ricorda, intorno all' anno 1285, *aversi dal doge Dandolo fatta aggrandire la piazza verso la laguna, che prima non vi era se non un poco di fondamenta, ov' era un ponte*, ec. (2). — Dicemmo che tanto ci vien attestato da questo antico cronacista, imperocchè al tempo del doge Giovanni Dandolo esisteva ancora il Palazzo Ducale come ingrandito lo aveva il doge Ziani. — Finalmente portava la nuova fabbrica in sulla piazzetta presso a poco fino al punto in cui vedesi tuttavia.

Questo nostro pensiero si fonda primamente sulla osservazione, che allorquando si eresse, nel secolo XIV, la sala attuale del Consiglio Maggiore, si atterrò l'ala eretta dallo Ziani guardante la laguna, e parte della fronte respiciente la piazzetta, certamente allineandosi allora il fianco della detta nuova sala col rimanente della fabbrica che lasciavasi intatta.

Se ciò non si avesse eseguito, grave sconcio e bruttura ne sarebber venuti, nel vedersi, cioè, mal congiunta la vecchia con la nuova fabbrica; cosa che il Baseggio e il Calendario, autori ed esecutori dell'attuale ordinamento, avrebbero ad ogni costo evitato, sagacissimi ed industri architetti com' erano. — D' altra parte, se si fossero indotti ad avanzare il corpo della nuova fabbrica più dell' antica, conveniva che avessero costrutto un volta-testa, del quale ne rimarrebbe ora una qualche traccia; il che non essendo, è dimostrato che la fabbrica dallo Ziani ordinata, giungeva al punto presso a poco in cui vedesi tuttavia, siccome più sopra dicemmo.

Ciò in quanto all'ampiezza datasi allora alla nuova fabbrica: chè in quello concerne all' architetto ed allo stile da esso impiegato a decorarla, ardua opera sarebbe il voler quello e questo escogitare. — Pure, a dirne alcun che, soggiungiamo, non essere improbabile che quello stesso Nicolò Barattieri che erigeva allora le due colonne in sulla piazzetta; che costruiva, per la prima volta, il ponte di Rialto sulle barche; e che, per testimonianza, fra gli altri, dello Sabellico, *fece altri molti edificii, che al pubblico bisogno erano necessarii, per cui ottenne di vivere onoratamente nel rimanente di sua vita* (3), cioè ottenne onesto provvedimento per mantenersi: questo istesso

» Après quoi, on replaça le pavé qu' on avait enlevé. Quelques jours après, pour une confrontation, » on fit de nouveau une fouille près de la septième colonne et la huitième, et l' on trouva, quant » à cette dernière, que son tronc informe ne se prolonge que de quatre pouces au dessous du pavé, » et s' appuie sur un socle semblable. Une autre excavation fut faite près de la troisième colonne » vers le Môle, en partant de l' angle près la Grande Garde. Le tronc de celle-ci fut trouvé enfoncé » de trois pouces et appuyé sur un socle pareil à celui des deux autres troncs. Près du pilastre » intérieur, opposé à la huitième colonne de cette même façade, on fit aussi fouiller, et l' on trouva, » sur trois pouces, le pilastre travaillé et pour trois autres pouces, le pilastre brut ou informe, le » tout au dessous du pavé. Suivant l' attestation de feu le professeur Selva, architecte, lors de l' excavation faite devant le Palais Ducal pour construire les fondements du piédestal, qui portait la sta» tue de Napoléon, on trouva, à la profondeur de 15 onces (ou pouces) de pied vénitien, sous le pavé » actuel, un carrelage de briques en arêtes de poisson, fait avec des briques d' Altino. »

Il semble qu' on peut raisonnablement conclure de ces vérifications, que le petit nombre de pouces travaillés des colonnes, que l' on a constaté être enterrés, sont tout ce dont la vue nous est dérobée ; car la partie que l'on trouve au dessous, informe et brute, était vraisemblablement insérée dans un socle, ou en était entourée, ou même par une base, ou par un ou deux degrés, assez bas toutefois, par le moyen desquels on montait au Palais. Le pavé, qui n' était pas à une plus grande profondeur que 15 pouces, et fait de briques d' Altino en arête de poisson, pourrait faire douter qu' il soit peut-être plus ancien, et antérieur à la reconstruction du Palais, exécutée en 1354 par Calendario.

(27) On lit aux côtés, sur les sculptures des grandes fenêtres, les deux inscriptions suivantes : *Mille quadringenti currebant quatuor anni*, et l' autre : *Hoc opus illustris Michael Dux Stellifer auxit.*

(28) *Histoire de la Sculpture*, T. I, liv. III, chap. 2.

(29) On pourrait citer nombre de singularités que l' on rencontre dans une quantité d' édifices du style, dit *gothique*, si on voulait se mettre à examiner les innombrables chapiteaux, sculptés avec des monstres, des chimères, des animaux et des figures, n' ayant d'autre signification que l' extravagance ou l' indécence. Quant à l' Italie, nous nous en avons quelques uns de ceux là qui appartiennent à la renaissance des arts chez nous, et quant aux nations d' Outremont, chez lesquelles la série de semblables ornements est nombreuse, il suffira pour tous de rappeler la IX Planche, page 138 du III volume d' un ouvrage imprimé à Londres et intitulé : *Antiquarian Repertory, a Miscellaneous assemblage of Topography, History, Biography, Customs and Manners, etc., etc. compiled bi Francis Grose aud Thomas Atle*, etc. On trouve dans cet ouvrage une collection de dix-neuf étranges chapiteaux, placés sur les anciennes colonnes de l' église des Francs à Cantorbéry, bâtie dans le style normand, et que l' on prétend être du dixième siècle.

(*e*) « L' architecte était un homme très-subtil, qui était vu avec beaucoup de faveur par la » Seigneurie, et ce fut lui que construisit le nouveau Palais, car c' était un des plus grands maîtres » tailleurs de pierres, qu' il y eût à Venise. »

(30) Tout le chapiteau est consacré à cette Vertu, et l' on y voit sa figure allégorique avec le mot : *Justitia*. Puis on lit à l' entour, et l' on voit sculptés les reliefs et les mots correspondants. Dans le *Guide de Venise*, l' abbé Moschini a soigneusement rapporté les inscriptions de tous les chapiteaux et l' explication de leurs sujets.

(31) Il semble qu' ici pourrait se concilier le passage d' un autre chronique, où il est dit qu' en 1328, *François Dandolo, 52 Doge, fit aussi faire la Grande Porte, qui est à l'entrée du Palais du côté de l'Église ; sur laquelle porte, est sa statue à genoux avec le gonfalon en main, aux pieds du Lion de Saint-Marc.* D' où il paraît évident que cette entrée du Palais a toujours été la principale ; mais qu' étant peut-être, dans les anciens temps, ornée d' ouvrages de sculptures plus grossiers, elle a été refaite le siècle d' après, et à une meilleure époque, par Barthélemy. Ce qui donne de la force à cette opinion, à l' appui de la chronique que nous venons de citer, c' est ce que cite Sansovino avec ces mots d' une autre chronique : *Pierre Guilombardo écrit que dans le même endroit* (en parlant de la porte du Palais), *en l' an 1335, on porta un gros bloc de pierre, dont on fit un lion, qui fut placé sur la Porte du Palais Ducal, etc.* Ce bloc fut apporté sept ans après l' époque citée par cette chronique; ce que l' on ne doit pas taxer d' erreur ou de contradiction, car il se peut croire très-bien qu'en 1328 on ait construit une porte d' entrée, et qu' on l' ait postérieurement ornée avec un relief en 1335 = Voir le supplément ci-joint.

(32) La tête du doge François Foscari, que l' on voyait dans le haut-relief déjà indiqué, au moment où les fureurs d' une liberte effrénée mettaient en pièces ce monument de la patrie, fut pieusement recueillie par le N. H. Ascagne Molin. Il la plaça sur un buste de marbre, et elle servit d' ornement au vestibule de son palais, jusq' à ce que lui et quelques uns de ses héritiers étant morts, elle devint la propriété du comte François Giusti du Jardin à Vérone. Celui-ci, animé de sentiments patriotiques, et à la prière de MM. Caïetan Moroni et l'abbé Cadorin, fit un don gratuit de cette tête à la Bibliothèque de Saint-Marc, où elle est soigneusement conservée. F. Zanotto.

(*f*) « La Porte du Palais a été édifiée par Maître Bortolo (syncope de Bartélemy) tailleur de » pierres de la Madone de l'Orto, en l' année 1439, pendant que le Sérenissime François Foscari était » Doge ; et sur la dite Porte, le susdit tailleur de pierres a effigié le Doge Foscari à genoux, devant » Saint-Marc. »

(33) Ce tableau, qui existait à l'école de Saint-Jean l'Évangéliste, a été transporté et se trouve maintenant à l' Académie Royale des Beaux-Arts. Il a au bas l'inscription suivante : 1496. *Gentilis Bellini Veneti equitis, Crucis amore incensus opus.* Ce tableau se trouve gravé et illustré dans l'œuvre de la Pinacothèque de cette même Académie I. et R.

(*g*) On portait alors une espèce de casaque, appelée *paludamento*, du latin *paludamentum*.

(34) Voir la correction de cette méprise dans le supplément. F. Zanotto.

(35) Ceci est faux de tout point, ainsi qu'on pourra le voir dans le supplément. F. Zanotto.

(*h*) « Ève, si les formes qui vivent dans ce marbre, étaient telles, est il étonnant que l' homme t ait obéie? »

(36) Nous n' avons indiqué aucune bâtisse de Falconetto véronais dans cet ouvrage, limité aux édifices de Venise : mais il a été un des meilleurs restaurateurs du goût, un insigne architecte, un peintre et un sculpteur distingué, dont les travaux se voient surtout à Vérone et à Padoue. Temanza a recueilli de précieuses notices sur les ouvrages de cet artiste.

(37) Dans la si élégante chapelle Cornaro, construite dans l église des Saints Apôtres, en 1540, probablement pendant le dernières années de la vie de ce sculpteur, on trouve le même expédient de colonnes soutenues par des piédestaux, en guise d' autels ronds et ornés, afin de pouvoir pousser les travées à une hauteur convenable. Dans un espace aussi resserré, la forme quadrangulaire des piédestaux aurait produit un assez mauvais effet. Cette chapelle, dont les dessins seront reproduits avec des illustrations dans cet ouvrage, nous sommes tout disposés à l' attribuer à Guillaume. — N. B. Voir ce que nous avons dit dans les corrections que nous avons faites à cette illustration.

F. Zanotto.

(38) Ces deux cheminées ont été, au contraire, commandés à Jacques Sansovino, en sa qualité d' architecte de Procuratie. Il les dessina donc tous les deux égales de proportions et de disposition : et il ne fit d' autre différence entr' elles, sauf celle que dans l'une, pour soutenir la corniche et le manteau qui la couronne et la surmonte, il plaçait deux esclaves ou Télamons ; et dans l'autre, il employait deux cariatides. Danese Cattaneo et Pierre de Salò, ses élèves, sculptèrent les figures et la frise, ce qu' atteste Vasari, à la fin de la Vie de Sansovino. — Voir ce que nous avons dit à cet égard dans nôtre illustration de la Planche CXV, dans nôtre ouvrage sur le Palais Ducal

F. Zanotto.

(39) L' amour de la patrie et nôtre admiration pour la beauté de cet édifice, riche de tant de précieux objets d'art, nous a entrainés à entreprendre le difficile et laborieux travail d'en illustrer toutes les parties. Aussi, non seulement l' architecture et la sculpture, mais les œuvres les plus admirables du pinceau furent gravées et expliquées par nous. C' est ainsi que seront satisfaits les vœux d' un grand nombre de personnes de mérite, parmi lesquelles nous citerons M. Cicognara, dont on ne saurait jamais faire assez l' éloge, et qui, dans son Ouvrage sur la Sculpture, invoquait le talent d'un concitoyen pour mettre dignement en lumière les titres nombreux de cet édifice à l' admiration de tout le monde. F. Zanotto.

SUPPLÉMENT AU PALAIS DUCAL

Depuis la publication de la seconde édition de cet Ouvrage, que nous avions dès lors enrichie de nouvelles planches, d' illustrations et de suppléments, nous nous sommes occupé de nôtre nouvel et grandiose Ouvrage, qui illustre dans toutes ses parties l' édifice de ce Palais-Ducal ; et les études aussi longues que diligentes, faites par nous, des chroniques, des mémoires et des documents, nous ont permis de constater de nombreux faits, qui altèrent et changent l'histoire de cet édifice, telle qu'elle a été tracée plus haut par Cicognara. Cet écrivain en la rédigeant, s' en est rapporté aux notices communes, que l' on trouvait jusqu' alors chez les auteurs consultés par lui. Aussi, au lieu de faire ressortir les erreurs par des notes, ce qui aurait forcé les gens studieux à recourir plusieurs fois à la fin de l' illustration, et nous aurait empêché de corriger, avec ordre, les erreurs dont il s'agit, nous avons jugé convenable de reprendre l' histoire de cet édifice, à l' aide de documents ignorés de M. Cicognara.

À peine Agnello Partecipazio eut il été élu à la dignité suprême de la République, et le siège de la principauté fut-il transporté de Malamocco à Rialto, que ce Doge jeta, vers l' an 814, les fondations du Palais Ducal, qui fut en partie démoli, lorsque le peuple en fureur mit à mort le doge Pierre Candiano IV, mais qui fut ensuite remis en état par son successeur Pierre Orseolo I. — Plus tard, le fils et successeur de ce dernier, Pierre Orseolo II, donnait ses soins à l' embellissement du Palais, et y ajoutait une somptueuse chapelle, ainsi que l' a narré le chroniqueur Sagornino (1).

L' un des deux incendies qui éclatèrent vers l' an 1105, endommagea aussi, indépendamment de la Basilique, le Palais Ducal ; mais il fut bientôt restauré par le doge Ordelafo Faliero, qui put y recevoir et y traiter splendidement, au mois de mars 1116, l' empereur Henry V.

Sébastien Ziani étant ensuite monté, en 1172, sur le trône ducal, prescrivit la démolition de la muraille à créneaux, qui entourait les édifices, ainsi que la grande et la petite place de Saint-Marc, et il décida ensuite l' agrandissement du Palais. Il démolit donc, ainsi que nous le démontrons dans nôtre ouvrage précité, l' édifice élevé par Agnello Partecipazio, d' abord tout le long du parcours qu' occupait la muraille démolie, soit du côté du canal à l' Est, soit du côté qui regarde la lagune ; et ensuite, du côté occidental tout entier, qui regarde la petite-place ; conservant ainsi seulement ce côté, par deux motifs, 1°, parce que là se trouvaient les appartements destinés à l' habitation du Doge, ainsi que la chapelle de Saint-Nicolas construite par le prince Pierre Orseolo ; 2°, parce que, de ce côté, il n'y avait pas moyen d' agrandir l' édifice qu' on voulait construire à nouveau.

Il élevait ensuite cet édifice sur le canal à l' Est, ainsi que nous l' avons dit, et comme on le voit encore. Puis, avec la nouvelle bâtisse, il venait occuper le plus de terrain qu' il pouvait du côté de la lagune, laissant une étroite rue, bordant le canal de Saint-Marc, et que les nôtres appellent *fondamenta* (fondations). Nous venons à savoir cela par un chroniqueur diligent, cité par Gallicciolli, et qui rappelle, que vers l'an 1285, *le doge Dandolo a fait élargir la place vers la lagune, car auparavant il n' y avait autre chose qu' un peu de* fondamenta, *où existait un pont*, etc. (2). Nous avons dit que cela nous est attesté par cet ancien chroniqueur ; car, du temps du doge Jean Dandolo, le Palais Ducal existait encore tel que le doge Ziani l' avait agrandi. — Enfin, il s' étendait, avec la nouvelle construction, sur la petite-place, à peu près jusqu' au point où on la voit aujourd' hui.

Nôtre opinion, à ce sujet, se fonde principalement sur l' observation, qu' au moment où on éleva, au XIV siècle, la salle actuelle du Grand-Conseil, on démolit l' aile construite par Ziani, ayant vue sur la lagune, et une partie de la façade sur la petite-place, le flanc de la nouvelle salle se trouvant certainement alors en alignement avec le reste de l' édifice, qu' on laissait intact.

Si on n' avait pas agi ainsi, il en serait résulté un grave défaut d' harmonie, et cela aurait produit un fort vilain effet ; car, on aurait vu l' ancien bâtiment mal soudé au nouveau, ce que Baseggio et Calendario, auteurs et architectes du nouvel édifice, en hommes remplis de sagacité et très-habiles dans leur art, auraient évité à tout prix. — D' un autre côté, s' ils s' étaient induits à porter le corps du nouveau bâtiment plus en avant que l' ancien, il aurait fallu qu'ils construisissent un *volte-tête*, dont il resterait encore quelque trace, et comme il n' en existe pas, il demeure démontré que la construction ordonnée par Ziani arrivait jusqu' au point à peu près, où on la voit aujourd' hui, ainsi que nous l' avons dit plus haut.

Voilà, quant à l' étendue donnée alors à la nouvelle bâtisse : car, pour ce qui concerne l' architecte et le style employé par lui pour l' orner, ce serait une entreprise difficile que de vouloir songer à traiter l' un et l' autre sujet. Toutefois, pour en dire quelque chose, nous ajouterons qu'il n'est pas improbable que le même Nicolas

Barattieri, diciamo, abbia pure costrutto le nuove ed amplissime giunte date allora al Palazzo Ducale.

Che se ciò è, come crediamo, lo stile che impiegò il Barattieri ad ornare l'opera sua, dovea essere l'italo-bisantino, o sì veramente il nazionale, quello che adesso vien chiamato dai nostri lombardo; il quale sorto, secondo alcuni, da prima in Lombardia, si diffuse da poi per gran parte d'Italia, indi, valicando l'Alpe, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale, come provando viene l'illustre cav. Cordero di San Quintino nella sua opera sull'architettura durante la dominazione longobarda (4).

Il Barattieri adunque, essendo lombardo, poteva usare in questa fabbrica dello stile suo nazionale, e poteva del pari valersi di quello stile italo-bisantino, allora molto in voga in Italia, e massimamente in Venezia, la quale sì larghi commercii avea coll'Oriente.

Costruivasi questa fabbrica entro lo spazio di quattro anni, mentre incominciata nel 1173, vediamo nel 1177 accolto nel Palazzo Ducale, siccome ospite, l'imperatore Federico Barbarossa, allorchè qui veniva a por fine alle discordie lunghe e sanguinose ch'egli avea avuto colla Chiesa e col pontefice Alessandro III.

Otteneva di poi il Palazzo Ducale nuovo decoro, allorquando Pietro Ziani, succeduto nella ducea ad Enrico Dandolo, rinnovava la cappella di s. Nicolao, e ciò per mandare ad effetto il voto fatto dal Dandolo stesso, se avesse sortito a buon fine la guerra costantinopolitana. La quale cappella, per ciò stesso, veniva ornata con la istoria della conquista di Costantinopoli (5).

Maggior decoro però procurava alla fabbrica che descriviamo il doge Pietro Gradenigo, l'anno 1301, nel quale decretava la erezione di *una sala grande per la riduzione del Gran Consiglio*, fabbrica questa durata fin al 1309, in cui si radunò ivi il Consiglio Maggiore. — Questa sala è l'attuale del Pregadi.

Se non che accresciutosi il numero dei nobili ammessi al Gran Consiglio, durante li nove anni in cui erigevasi la sala notata, non sì tosto fu quella finita, che pensare fu duopo alla erezione di un'altra più capace. Quindi dopo il 1309, demolitosi l'intero lato a Mezzodì, elevavansi, intanto, le due loggie inferiore e superiore, per quindi erigervi sopra la sala in parola. La quale veniva decretata colla parte presa nel Maggior Consiglio li 28 decembre 1340, nè fu sospeso il lavoro se non al principiare dell'anno 1348, a motivo dell'orrida peste che desolò tutta intera l'Italia. Quindi pel nuovo decreto de' 24 febbraio 1349, *more veneto*, cioè 1350, si riassunse il lavoro, il quale proseguì lentamente, per opera di Pietro Baseggio unitamente a Filippo Calendario, e dopo la morte del primo, accaduta come pare intorno alla metà di quel secolo, dal secondo. Ciò tutto proviamo con documenti, e per lume di retta critica, nella prefata Opera nostra che tratta intorno a questa fabbrica.

Il Calendario adunque intese alla fabbrica e ai lavori di tagliapietra, cioè di quelli che ornano i veroni e il coronamento della sala in questione, giacchè i capitelli erano stati scolpiti alquanti anni innanzi dal Baseggio, unitamente forse al Calendario medesimo ed a' suoi allievi; e intese fino all'anno 1355, nel quale involto nella congiura del doge Marino Faliero, veniva impeso, unitamente a Bertucci Israello, di lui genero, alle colonne rosse delle *balconate* (6) del Palazzo Ducale, ove recavasi il Doge a vedere la festa della caccia de' tori, come scrive il cronacista contemporaneo Nicolò Trevisano (7), e, sulla di lui testimonianza, anche il Sanudo (8).

Rimaneva dappoi la fabbrica sospesa per le ragioni da noi accennate nell'Opera più volte citata, e ciò fino all'anno 1362, nel quale, il dì 4 dicembre, fu presa una parte in Maggior Consiglio che si dovesse compiere, come si compieva; e sì che nel 1365 pensossi a decorarla di pitture storiche e d'imagini.

Riceveva poi la sala stessa decorazione del soppalco ducando Michele Steno, cioè nel 1400, e, quattro anni dopo, aprivasi in essa quel grande e magnifico verone guardante il canal di s. Marco, come appare dalla iscrizione superiormente ad esso scolpita, accennata dal Cicognara.

Le molte spese incontrate dalla Repubblica nella fabbrica di sua residenza l'aveano indotta a stanziare un decreto, nel quale vietavasi ad alcuno, sotto pena di mille ducati d'oro, di proporre la rifabbrica del lato antico del Palazzo guardante la piazzetta, affin di ridurlo pari all'altro di verso al mare, e che appunto appellavasi nuovo.

E di fatti, dall'anno 1404, in cui aveasi eretto il verone, disposto il soffitto e dipinte le pareti della nuova sala, fino all'anno 1422, niuno avea osato proporre alcuna rinnovazione; e tranne lo allargamento dell'uffizio degli Auditori Vecchi, accennato nel 1414 dai correttori della promissione ducale del doge Tommaso Mocenigo, e la fabbrica della scala grande di pietra della sala del Maggior Consiglio comandata da una parte presa dal Consiglio medesimo, null'altra memoria troviamo di lavori eseguiti in questo torno.

Spettava al nobilissimo animo dell'illustre principe Tommaso Mocenigo, testè nominato, di proporre, ad onta del divieto, la fabbrica dell'ala vecchia del Palazzo guardante la piazzetta.—Impertanto, senza curar egli che per tale proposta sarebbe incorso nella pena prescritta, venìa seco recando la somma dei mille ducati, importare della detta multa, e, con eloquenti parole, dimostrava, in Maggior Consiglio, richiedere l'onore e il decoro della città che la sede del principato dovesse ottener compimento; massime trattandosi che il lato antico, e da ricostruirsi, riguardava la piazzetta: soggiungendo, che siccome era legge che vietava a ciascuno il proporre tal parte, egli, che tenevasi mantenitor primo di ogni legge, deponea tosto la somma inflitta per pena a chi contravvenisse al comando. Fu quindi discussa la parte, e il dì 27 settembre dell'anno 1422, venìa preso in Maggior Consiglio di rifabbricare il lato antico in forma decorosa, e che rispondesse all'ordinamento dell'altro lato che appellavasi nuovo. Fu quindi stabilito di prelevare per un anno, dall'uffìcio del Sale, quattromila ducati d'oro, e l'incarico dell'opera fu dato a' Procuratori di s. Marco (9).

Quantunque però venisse decretata la fabbrica nel settembre 1422, non fu data mano alla medesima se non nell'anno 1424, sia a cagione della peste che infierì nel 1423, sia per altri motivi. — Moriva infrattanto il dì 4 aprile dell'anno ultimo citato il doge Tommaso Mocenigo, e non appena eletto il di lui successore Francesco Foscari, ordinava che il Consiglio Maggiore si raccogliesse nella nuova sala. Ciò fu il dì 23 del mese ora detto, come ricorda il Sanudo (10).

E poichè il Consiglio Maggiore lasciava libera la sala antica in cui erasi adunato fino allora, destinavasi essa sala ad uso del Consiglio di Pregadi, il quale, secondo pensiamo, dovea aver seduto in un luogo situato nell'ala vecchia verso la piazzetta; ala che doveasi tosto, e secondo ciò che era statuito, rifabbricare di pianta.

Cessata quindi la peste, rimossa alcun'altra causa da noi ignorata, sia per effetto di un nuovo decreto, come par che accenni taluno scrittore (11); sia per eseguir quanto si avea già statuito, il lunedì 27 marzo 1424, per testimonianza comune di tutti i cronacisti (12), fu dato mano all'atterramento dell'ala del Palazzo vecchio verso la piazzetta, e, come si esprime la cronaca Sivos, *dalla parte ch'è verso panateria, cioè dalla Giustizia, ch'è nelli occhi di sopra le colonne, fino alla chiesa*. La quale ultima testimonianza vale a confutazione di quanto affermò il marchese Selvatico, nella sua opera, *Sulla Architettura e Scultura in Venezia* (13), cioè aversi di questo tempo eretta eziandio la fronte australe, guardante il gran canale, e ciò ad onta dei documenti, facendosi forte sopra una espressione della cronaca Zancarola, la quale, a proposito del decreto di rifabbricare la parte antica del Palazzo, parla non di una sola, ma di più facciate (14), ne inferì, che tanto la fronte guardante il canale maggiore, quanto l'altra verso la piazzetta, si costruissero nello stesso tempo, e sieno quindi entrambe posteriori al 1424. Del quale errore gravissimo lo riconvenimmo con molte ragioni, e col porlo in contraddizione di esso stesso, nell'Opera nostra che tratta diffusamente intorno alla fabbrica in parola.

Ma tornando in proposito, diremo essere stata affidata quest'opera agli architetti, o maestri Bartolommeo e Pantaleone Bon, secondo appare dal documento 6 settembre 1463, estratto dalla Cancelleria ducale per cura dell'abate Cadorin (15); ai quali devesi aggiugnere anche Giovanni, padre del primo, sulla considerazione apparir egli in principalità nell'altro documento risguardante la fabbrica della porta principale, detta ora della Carta.

E di vero, lavoratosi intorno alla detta fabbrica dell'ala, dall'epoca sovra accennata fino al novembre 1438, pensava allora il Senato alla costruzione eziandio della porta primaria, la quale doveasi porre in armonia con la facciata esteriore del Palazzo, a cui avea da far seguito.

Pertanto, il giorno 10 del mese ed anno ultimi citati, stabilivansi dai Provveditori del Sale, da una parte, e dall'altra da Giovanni e Bartolommeo Bon, padre e figlio, un accordo, col quale, i secondi, obbligavansi, a norma del presentato disegno, di erigere essa porta; di porre alcuni materiali necessarii; di scolpire le figure e gli ornamenti che decorar la doveano, e ciò nel termine di diciotto mesi: ed i primi di fornir loro i legnami ed i marmi principali, e di dar loro il prezzo per tale opera, fissato in ducati d'oro 1700 (16).

Questo accordo però non ebbe effetto circa il tempo preso dagli assuntori per dar l'opera compiuta. Imperocchè trascorsero oltre quaranta mesi senza che la fabbrica toccasse il suo fine, e fu d'uopo di sottoporre gli artisti a nuovo accordo e a pena novella, se terminata non l'avessero entro l'anno 1442. Dal tenore poi di quest'ultima convenzione appar manifesto che, nel detto anno 1442, viveva ancora Giovanni Bon, e mancava alla porta, per esser compiuta, soltanto la cima, cioè le figure e gli strafori. Ciò diciamo per togliere il dubbio, mosso a torto dall'abate Cadorin, il quale, vedendo nell'architrave della porta in questione scolpito il nome di Bartolommeo, crede, *o che Giovanni, quantunque entri a parte del contratto, non lavorasse; ovveramente, che dopo il 1442 fosse passato a miglior vita, non parendogli ragionevole il supporre che il figlio fosse stato poco riverente verso il padre col privarlo del nome e dell'onore dell'opera* (17).—Ma nel primo caso, è fuori di ragione il volere che Giovanni non lavorasse, se comparisce egli in principalità ne' due citati documenti; e nel secondo, se fosse anche morto dopo il 1442, sarebbe mancato sempre allorquando l'opera era compiuta.

Il nome di Bartolommeo, che vedesi scolpito, come dicemmo, sull'architrave, accenna certamente soltanto al lavoro dell'altorilievo che era locato immediatamente sopra il detto architrave, e non all'opera dell'intera porta; altorilievo condotto a perfezione dal solo Bartolommeo senza l'aiuto del padre.—Così argomentando riesce chiaro il motivo di vedere il solo Bartolommeo qui comparire; a cui si aggiunse l'altra ragione di non esservi esempio, almeno fra i nostri, che gli architetti o costruttori abbiano lasciato, sulla fronte degli edifizii da essi eretti, il lor nome; com'era, in quella vece, costume scolpirlo ne' marmi da essi lavorati.

Durava lungamente il lavoro dell'esterna facciata, imperocchè vediamo, secondo nota il Sanudo (18), essersi sgomberata la piazza, nel 1452, *dalle pietre vive che colà stavano per la fabbrica del Palazzo*; e ciò nell'occasione che nel maggio di quell'anno veniva a Venezia l'imperatore Federico III.

Nel 1457 poi, cioè nel tempo che dopo il Foscari ducava Pasqual Malipiero, ricorda il prefato Sanudo (19), aversi dato principio a lavorare la porta interiore di Palazzo, o meglio, l'arco di fronte alla scala de' Giganti, ove, dic'egli, vedesi l'arma di questo ultimo Doge. Ma tale notizia non è al tutto esatta, imperocchè nè fu incominciato allora quell'arco, nè su quell'arco si vede l'arma del Malipiero; bensì, ne' suoi interstizii, quella del Foscari. Continuossi però, durante il reggimento del Malipiero, a lavorar nella fabbrica; e la notizia recata dal Sanudo, non può ad altro servire che a farci accorti essere stato al tempo di quel Doge posto fine alla fronte esterna della nuova ala.

Era compiuta certamente nel 1463 la fabbrica dell'intera fronte sulla piazzetta, se vediamo il giorno 23 novembre dell'anno ora detto, essere impeso alle colonne rosse del Palazzo, Girolamo Valaresso, il quale, resosi traditore della sua patria a pro del Turco, veniva dannato dal Consiglio de' Dieci a quel supplizio; notando il

Barattieri, qui élevait alors les deux colonnes sur la petite-place, qui a construit, la première fois, le pont de Rialto sur les bateaux, et qui, au témoignage de Sabellico, entr' autres, *a fait beaucoup d' autres édifices, qui étaient nécessaires pour le service du public, ce qui lui valut de vivre honorablement le restant de ses jours* (3), c'est-à-dire, qu' il obtint un honnête traitement pour vivre; que ce même Barattieri, disons-nous, ait aussi construit les nouvelles et très-grandes additions faites alors au Palais Ducal.

S' il en est ainsi, comme nous le croyons, le style employé par Barattieri pour la décoration de son œuvre, devait être l' italo-byzantin, ou plutôt le style national, celui que les nôtres appellent maintenant le style lombard, lequel ayant surgi d'abord (suivant quelques auteurs) en Lombardie, s' étendit ensuite dans une grande partie de l' Italie; puis, passant les Alpes, gagna une grande étendue de l' Europe septentrionale, ainsi que le démontre l' illustre chevalier Cordero de Saint-Quentin, dans son ouvrage sur l' architecture, pendant la domination lombarde (4).

Ainsi donc Barattieri, étant lombard, pouvait se servir de son style national, autant qu' il pouvait employer le style italo-byzantin, alors fort en vogue en Italie, et surtout à Venise, qui avait alors avec l' Orient un si vaste commerce.

Cet édifice fut construit dans l' intervalle de quatre ans, car, commencé en 1173, nous voyons, en 1177, l' empereur Frédéric Barberousse y recevoir l' hospitalité, lorsqu' il allait à Venise pour mettre un terme aux longues et sanglantes discordes qu' il avait eues avec l' Église et le Pape Alexandre III.

Le Palais recevait ensuite de nouveaux ornements, lorsque Pierre Ziani, ayant succédé comme doge à Henry Dandolo, remettait à neuf la chapelle de Saint-Nicolas, et cela en accomplissement du vœu fait par le même Dandolo, pour le cas où il aurait mené à bonne fin la guerre de Constantinople. Cette chapelle, par cela même, fut ornée avec l' histoire de la conquête de Constantinople (5).

L' édifice que nous décrivons recevait cependant en 1301, de plus grands ornements du doge Pierre Gradenigo, lorsqu' il décréta la construction d' *une grande salle pour les réunions du Grand Conseil*: cette bâtisse dura jusqu' à l' époque où le Grand Conseil cessa de s' y réunir, c' est-à-dire, en 1309. — Cette salle est la salle actuelle du *Pregadi*.

Mais, le nombre des nobles admis au Grand Conseil s' étant augmenté, pendant les neuf années que dura la construction de la dite salle, il devint nécessaire aussitôt celle-ci terminée, de songer à en élever une autre plus grande. Aussi, après 1309, le côté tout entier au midi étant démoli, on construisait, en attendant, les deux galeries (ou porches) *(loggie)*, inférieure et supérieure, pour ensuite élever, au dessus, la salle dont il s' agit. Celle-ci fut décrétée par décision prise dans le Grand Conseil le 28 décembre 1340; et le travail ne fut suspendu qu' au commencement de l' année 1348, à cause de l' horrible peste qui désola l' Italie tout entière. Ensuite, par le nouveau décret du 24 février 1349, *more veneto*, c' est-à-dire en 1350, on reprit le travail, qui fut lentement poursuivi par les soins de Pierre Baseggio, conjointement avec Philippe Calendario, et après la mort du premier, arrivée comme il semble vers la moitié de ce siècle, par le second de ces architectes. Nous prouvons tout cela par des documents et guidés par les lumières de la saine critique dans nôtre dit ouvrage, qui traite de cet édifice.

Calendario s' occupa donc de l' édifice et des travaux de tailleurs de pierre, c'est-à-dire, de ceux qui ornent les balcons et le couronnement de la salle en question; car les chapiteaux avaient été sculptés, quelques années auparavant, par Baseggio, conjointement peut-être avec Calendario lui-même et ses élèves; et il s' en occupa jusqu' à l' année 1355, époque à laquelle englobé dans la conjuration du doge Marino Faliero, il fut pendu, ainsi que Bertucci Israello, son gendre, aux colonnes rouges des *balconate* (6) du Palais Ducal, là où le Doge se rendait pour assister à la fête de la chasse des taureaux, ainsi que l' écrit le chroniqueur contemporain Nicolas Trevisano (7) et aussi, sur son témoignage, Sanudo (8).

La construction restait ensuite suspendue jusqu' à l' année 1362, et ce pour les raisons que nous avons indiquées dans nôtre ouvrage déjà cité plusieurs fois. Cette année là, le 4 décembre, le Grand Conseil prit une délibération, par laquelle il décida que cette construction devait être achevée; et cela se fit en effet, en sorte que l' on put, en 1365, songer à l' orner de peintures historiques et d' images.

Ensuite, sous le doge Michel Steno, en 1400, le plafond de la même salle fut orné, et quatre ans après, on y ouvrait ce grand et magnifique balcon ayant vue sur le canal de Saint-Marc, comme il appert de l' inscription gravée au dessus et que Cicognara a indiquée.

Les nombreuses dépenses supportées par la République, surtout dans la construction de sa résidence, lui avaient fait porter un décret, qui défendait à quiconque, sous peine d' une amende de mille ducats d' or, de proposer la reconstruction de l' ancien côté du Palais, donnant sur la petite-place, afin de le rendre pareil à l' autre tourné vers la mer, et qu' on appelait précisément le côté neuf.

En effet, depuis l' année 1404, où l' on avait fait le balcon, arrangé le plafond et peint les parois de la nouvelle salle, jusqu' à l' année 1422, personne n'avait osé proposer aucune chose nouvelle à faire; et sauf l' agrandissement du bureau des Vieux-Auditeurs, indiqué à l' année 1414 par les correcteurs de la promission ducale du doge Thomas Mocenigo, et la construction du grand escalier en pierre de la salle du Grand Conseil, prescrite par une délibération prise par ce même Conseil, aucune trace de travaux exécutés pendant cette période, ne se trouve nulle part.

Il appartenait au cœur si noble de l' illustre prince Thomas Mocenigo, que nous avons nommé tout-à-l'heure, de proposer, malgré la défense, la construction de la vieille aile du Palais, ayant vue sur la petite-place. Cependant, sans se préoccuper de ce que, par suite de cette défense, il allait encourir l' amende prescrite, il vint, portant avec lui la somme de mille ducats, montant de cette amende, et il démontra éloquemment, en pleine séance du Grand Conseil, que l'honneur et le lustre de la ville exigeaient que le siége du Gouvernement fut achevé et complété; surtout parce qu'il s' agissait de la reconstruction de l' ancien côté, regardant la petite-place; il ajouta qu' une loi défendant à quiconque de proposer une délibération à cet égard, lui, qui se regardait comme le premier tenu a observer toute loi, il déposait à l' instant la somme infligée, comme amende, à celui qui contreviendrait à la défense. — On mit ensuite la question en délibéré, et le 27 septembre 1422, le Grand Conseil décidait la reconstruction de l' ancienne aile, dans une forme ornementale, et qui répondit à l' ordonnance de l' autre côté qu' on appelait le nouveau. — On décida ensuite de prélever, pendant un an, sur le bureau du Sel, quatre mille ducats d' or, et l' on confia le soin de l' œuvre aux Procurateurs de Saint-Marc (9).

Mais, bien qu' on eût décrété la construction en septembre 1422, on ne l' entama qu' en l' année 1424, soit à cause de la peste, qui sévit en 1423, soit pour d' autres causes. — Sur ces entrefaites, le 4 avril de cette dernière année, mourait le doge Thomas Mocenigo; et, à peine son successeur fût-il élu, dans la personne de François Foscari, que celui-ci ordonnait que le Grand Conseil eût à se réunir dans la nouvelle salle. Ce qui eut lieu le 23 de ce même mois d' avril, ainsi que Sanudo le rappelle (10).

Puisque le Grand Conseil laissait libre la salle ancienne, où il s' était réuni jusque là, on la destina au service du Conseil de Pregadi, lequel, à nôtre avis, avait dû siéger dans un local de la vieille aile vers la petite-place; aile que l' on devait incontinent reconstruire des fondements, comme cela avait été décidé.

La peste ayant ensuite disparu ou toute autre cause, ignorée de nous, ayant cessé d' exister, soit au moyen d' un nouveau décret, ainsi que quelque écrivain parait l' indiquer (11), soit en exécution de ce qui avait été antérieurement décidé, le lundi 27 mars 1424, au témoignage commun de tous les chroniqueurs (12), on mit la main à la démolition de l' aile du vieux-palais vers la petite-place, et comme s' exprime la chronique Sivos, *à la partie, qui est vers la boulangerie, c' est-à-dire, depuis la Justice, qui est dans les ouvertures au dessus des colonnes jusques à l' église.* — Ce dernier témoignage sert à réfuter l' assertion du marquis Selvatico, dans son ouvrage *sur l' Architecture et la Sculpture à Venise* (13), c' est-à-dire, qu' on aurait, de ce temps là, élevé aussi la façade méridionale, donnant sur le grand canal; et ce en dépit des documents, s' appuyant sur une expression de la chronique *Zancarola*, laquelle, à propos du décret concernant la reconstruction de l' ancien côté du Palais, parle non pas d' une seule, mais de plusieurs façades (14); il en a conclu que tant la façade ayant vue sur le grand canal, que l'autre sur la petite-place, auraient été construites en même temps, et seraient conséquemment postérieures à l' an 1424. De cette très-grave erreur nous l' avons réprimandé avec beaucoup de raisons, et en mettant en contradiction avec lui-même, dans nôtre Ouvrage, qui traite avec étendue de l' édifice en question.

Mais, pour revenir à nôtre sujet, nous dirons que cette œuvre fut confiée aux architectes et maîtres Barthélemy et Pantaléon Bon, ainsi qu' il appert du document en date du 6 settembre 1463, extrait de la Chancellerie ducale par les soins de l' abbé Cadorin (15); à ces maîtres, on doit ajouter aussi Jean, père du premier, sur la réflexion qu' il parait en premier lieu dans l' autre document, concernant la construction de la porte principale, dite aujourd'hui de *la Carta*.

En effet, comme on travaillait à la construction de la dite aile, depuis l' époque sus-indiquée jusqu'au mois de novembre 1438, le Sénat songea alors aussi à la construction de la porte principale, que l' on devait mettre en harmonie avec la façade extérieure du Palais, à laquelle cette porte devait faire suite.

Cependant, le 10 du mois et de l' an cités les derniers, les Provéditeurs du Sel d' une part, et Jean et Barthélemy Bon, père et fils, d' autre part, stipulaient un contrat, moyennant lequel ces derniers s' obligeaient, d' après le dessin présenté, de construire cette porte, de placer quelques matériaux nécessaires, de sculpter les figures et les ornements qui devaient décorer cette porte; et ce dans le terme de dix-huit mois; et les premiers (les Provéditeurs) de leur fournir les bois et les marbres principaux, et de leur payer le prix pour ce travail, fixé a 1700 ducats d' or (16).

Ce contrat ne reçut cependant pas son exécution, quant au temps pris par les entrepréneurs pour livrer le travail terminé. En effet, quarante mois et plus se passèrent, sans que la construction touchât à son terme, et il devint nécessaire de soumettre les artistes à une nouvelle convention, et à une nouvelle amende, s' ils ne l' avaient pas achevée dans l' année 1442. Il appert évidemment du contenu de cette dernière convention, que Jean Bon vivait encore pendant cette année 1442, et qu' il ne manquait à la porte, pour être terminée, que le sommet, c' est-à-dire, les figures et les ouvrages à jour. — Nous disons ceci, pour dissiper les doutes soulevés à tort par l' abbé Cadorin. Celui-ci, voyant dans l' architrave de la porte en question, gravé le nom de Barthélemy croit, *ou que Jean, bien qu'il ait pris part au contrat, n'a pas travaillé; ou vraiment, qu'après 1442, il était passé à une meilleure vie, car, il ne lui semble pas rationnel de supposer que le fils aurait été assez peu révérencieux envers son père pour le priver du nom et de l' honneur de l' œuvre* (17). Mais, dans le premier cas, il est déraisonnable de prétendre que Jean n' ait point travaillé du moment que son intervention, comme principale partie contractante, est constatée dans les deux documents; et, dans le second cas, si même il était mort après 1442, il aurait toujours manqué à l' instant que l' œuvre fut accomplie.

Le nom de Barthélemy, que l' on voit gravé, ainsi que nous l' avons dit, sur l' architrave, a certainement trait seulement au travail du haut-relief, placé immédiatement au dessus de cet architrave, et non point à l' œuvre de la porte tout-entière; ce haut-relief ayant été amené à la perfection par Barthélemy seul, sans l' aide de son père. En argumentant ainsi, on comprend clairement pourquoi le nom de Barthélemy parait seul ici; à cette raison, vient s' ajouter l' autre, qu'il n' existe point d' exemple, du moins parmi nos artistes, que les architectes et les constructeurs aient laissé leurs noms sur les façades des édifices construits par eux, tandis, qu' au contraire, la coutume portait qu' ils gravassent leurs noms sur les marbres qu' ils avaient façonnés.

Les travaux de la façade extérieure durèrent longtemps; car, nous voyons, ainsi

ricordato Sanudo, essere stato egli il *primo gentiluomo appiccato a quel nuovo Palazzo, e dopo di esso appiccati pur furono ivi Bartolommeo Memmo e Lorenzo Baffo* (20).

Le opere adunque che mancavano per ricevere perfezionamento, allorchè, nel 1462, salì al trono ducale Cristoforo Moro, risguardavano soltanto l' arco di fronte alla scalea de' Giganti, e a quelle si riferisce appunto il documento più sopra allegato, in data 6 settembre 1463. Col quale obbligavansi li maestri Pantaleone e Bartolommeo Bon di compiere le poche cose che rimanevano ancora da farsi, essendo in gran parte preparate le sculture e i lavori di squadramento da collocarsi in opera, per poter, come dice il documento, estendersi sopra la piazza (cioè la piazzetta), e quindi giugnere comodamente da quel lato alla sala novissima.

Compievano l' opera essi Bon ducando il Moro, dimostrandolo lo scudo di esso principe quattro volte scolpito in esso arco, due cioè negl' interstizii dell' archivolto supremo, e due nel fregio che serve di base al pinacolo centrale.

E la sala pur anco novissima, appellata poscia dello Scrutinio, era non solo compiuta durante il reggimento del Moro, ma destinata veniva, fin dall' anno 1468, per decreto del Senato (21), a ricettare i preziosi volumi che il cardinal Bessarione donava alla Repubblica. — E li ricettava in fatti l' anno appresso, come s' impara dall' altro decreto 21 aprile 1469 (22), cioè allora che venivano effettivamente presentati dal maggiordomo di quel Cardinale.

Per lo incendio accaduto poi la notte del 14 settembre dell' anno 1483, rimanendo incendiate le stanze, la cappella ducale ed altri luoghi annessi, si decretò il dì 31 gennaio 1484 il rifacimento intero dell' ala orientale, sola parte rimasta della fabbrica antica (23). — Pertanto chiamossi, siccome proto, o meglio architettore, Antonio Rizzo, assegnandogli cento ducati d' oro all' anno per salario. — Ciò lo comprova la copia varia de' documenti, e le testimonianze di parecchi cronacisti da noi riportati nell'Opera nostra più volte citata, laddove parliamo della scalea de'Giganti, contro l' asserzione del Cicognara, il quale sull'appoggio del solo Sansovino, dice architetto di questa opera Antonio Bregno, nome ignoto alla storia, e non mai nominato nelle pubbliche carte.

Poneva quindi mano all' opera subitamente il Rizzo, e a suoi collaboratori avea assunto, fra gli altri, Michele Bertucci, Giovanni da Spalato, Michele Naranza, Alvise Bianco, Alvise q. Pantaleone, mastro Domenico ingegnere, Stefano Tagliapietra ed i Lombardi; secondo risulta dai documenti del pubblico archivio esaminati e citati dall' abate Cadorin (24).

Demolita la parte dell' ala orientale del Palazzo, cioè dal punto aderente alla Basilica fino alla mastra muraglia, da cui comincia il vano compreso dalla scala d'oro, innalzava il Rizzo i primi pilastri del porticato terreno, come appar manifesto dal capitello del primo e del terzo pilastro, che recano scolpiti, in quello il ritratto del Mocenigo, ed in questo il nome del doge Marco Barbarigo, il quale morì il giorno 14 agosto 1486; e di mano in mano, continuava a fondare, sotto il reggimento del susseguente doge Agostino Barbarigo, la scalea de' Giganti, e ad innalzare la fronte nobilissima e singolare di quel lato fino all' undecimo arco delle gallerie, conservando quanto più poteva della intera fabbrica antica, fra cui la vecchia sala del Pregadi. E siccome la disposizione interna della fabbrica ora detta davagli modo di conservare l'altezza del piano nobile in retta linea della sala del Consiglio Maggiore, così l' architetto fè correr la loggia superiore simile in tutto a quella che regge la sala medesima, conformando poi la terrena ad uno stile diverso, ch' è quello del rinascimento da lui abbracciato, col quale si decorò poi tutte le altre parti dell'edifizio; tanto più quanto che le facciate delle due sale del Consiglio Maggiore e dello Scrutinio, rispondenti sul cortile, erano murate in modo assai semplice, sia inferiormente che superiormente alla loggia, occupando allora il pian terreno di que' due lati le prigioni.

Continuava il Rizzo fino all' anno 1498 nel lavorare a tutt' uomo intorno alla fabbrica in parola, quando fu scoperto avere egli defraudata la somma di oltre diecimila ducati da quella assegnata di novantasettemila per le spese di essa; per cui venduti egli tutti i suoi averi, fuggì, per Ancona, a Fuligno (25).

Per tal modo mancato il principale architetto e sovrastante alla fabbrica, fu sostituito infrattanto a cotal carico Pietro Lombardo, il quale otteneva poi stabil conferma a quel posto col decreto 14 marzo 1499, verso il premio di annui ducati d' oro cento e venti, incominciando dal dì 16 del mese ora detto (26).

Assumeva il Lombardo la direzione del lavoro lasciato dal Rizzo, che era però di molto progredito e quasi giunto a toccare il suo compimento; poichè vediamo negli ornamenti del secondo spazio, dopo l' undecima finestra del piano nobile, scolpito lo scudo del doge Agostino Barbarigo, che morì il giorno 24 settembre 1501, cioè tre anni e cinque mesi dopo che il Lombardo avea assunta la direzione della fabbrica. Dovea quindi assai poco mancare al perfezionamento di essa, allorquando il Doge anzidetto passava a miglior vita; molto più che scorgesi ne'registri del Magistrato del Sale, all' anno 1503, la partita di quattro migliaia di piombo somministrato al Lombardo per cuoprire il tetto, tanto della parte vecchia, come della nuova del Palazzo in parola (27). — E qui giova osservare, che per la parte vecchia intendevasi allora il rimanente del lato orientale, non per anco rinnovato.

Compiutasi allo intutto dal Lombardo la parte nuova accennata, che giugne fino al punto da cui comincia, nell' esterna fronte, il doppio fregio, corrispondente all' interna mastra muraglia della scala d' oro, come abbiam più sopra rilevato; dava mano a compier del pari la erezione dell' altra facciata minore rispondente sul cortile detto de' Senatori, che decorava la già cappella di s. Nicolò. La quale opera era già incominciata, senza dubbio veruno, contemporaneamente alla fronte principale a questa aderente, e quindi proseguita di questi tempi, cioè intorno all' anno 1505, poi lentamente perfezionata durante il reggimento di Leonardo Loredano, come appar manifesto dallo scudo del Mocenigo non da altri avvertito, sculto nella medaglia ornamentale, fra la prima e la seconda finestra; e dagli altri due scudi del Loredano, uno nell' interstizio centrale degli archi del loggiato, l'altro in corrispondenza a quello del Mocenigo, nella medaglia fra le due ultime finestre. I quali scudi marcano positivamente il principio ed il fine di tutta questa nuova parte del Palazzo, incominciata sotto la ducea di Giovanni Mocenigo, come abbiamo veduto, e compiuta regnando Leonardo Loredano.

E che sia stata incominciata ducando il Mocenigo, lo prova, oltre che lo scudo suo, anche la costruzione medesima del primo pilastro, che unisce questa piccola fronte con quella maggiore, giacchè scorgesi la congiunzione dei due archi del volta-testa operati in guisa da mostrare palesemente fondate nel tempo stesso le due facciate in parola; e lo mostra ancora l' ornamento interno del capitello del pilastro ora detto, che fu il primo fondato, recante il busto del Mocenigo, come più sopra notammo.

Lo aver quindi avvertito, per primi, l' esistenza dello scudo e della immagine del Mocenigo su questa minore facciata, ci conduce, di conseguenza, a correggere l' opinione data qui sopra dal Cicognara intorno all' architetto di essa; opinione seguita poi dagli scrittori che lo seguirono, volendo egli essere stato Guglielmo Bergamasco al quale non potevasi attribuire per verun modo, sia per quanto dicemmo intorno al tempo in cui fu fondata la fabbrica, e sia per lo stile.

E valga il vero; il porticato terreno fin sotto le finestre, il fregio e la superiore cornice, seguono scrupolosamente il disegno e l' ordinamento medesimo impiegato nella facciata maggiore aderente a questa minore, e quindi sono nell'invenzione e nella esecuzione simili in tutto. — Dunque è architettura del Rizzo, non del Bergamasco. — Le finestre decorate da tabernacoli, sorretti da agili colonnette che spiccano leggerissime sui lor piedestalli conformati ad ara rotonda, sostenute poi queste da mensole, manifestano spiccatamente lo stil dei Lombardi, più leggiadro che non sia quello del Bergamasco. — Dunque, per ragione d'arte, è questa facciata conformata da Pietro Lombardo sulla idea generale di Antonio Rizzo. — Per ragion poi di storia, Pietro Lombardo era proto di Palazzo dal 1499 fin oltre all'anno 1510, durante il qual tempo fu costrutta la fabbrica in parola: dunque fu egli l' architetto. Tutto al più suppor si potrebbe che ei venisse aiutato da Giorgio Spavento, il quale era in quell' età proto dei Procuratori della chiesa di s. Marco, e lavorò in Palazzo Ducale; e quel che più fa al caso nostro, presentava nel 1505 due polizze, una in data 24 marzo, l' altra il dì 24 ottobre, per ispese fatte da lui nel ristauro della cappella di s. Nicolò, decorata appunto della piccola facciata in questione (28). Altre ragioni in proposito si potranno vedere nella più volte citata Opera nostra.

Alla morte del doge Leonardo Loredano aveano toccato lor compimento le due interne facciate, di cui fin qui tenemmo discorso; la maggiore però nella sola estensione di undici arcate, incominciando dall'angolo della minore fino alla mastra muraglia, da cui ha incominciamento il vano della scala d'oro, per cui rimanevano altre tredici arcate a dar perfezionamento totale a questo maggiore prospetto, essendo esso appunto costituito complessivamente di arcate ventiquattro.

Giova però notare che mentre andavasi erigendo questa ultima fronte, si elevava eziandio l' esterno prospetto sul rivo; cosicchè, fino dal tempo dei dogi Giovanni Mocenigo, Marco e Agostino Barbarigo, in cui erasi dato principio, si lavorò intorno al medesimo, come testificano le armi di que' dogi sculte sopra lo stesso (29). La parte adunque che di questo ultimo prospetto era compiuta alla morte del Loredano, giugneva fino a tutto il primo ingresso del vestibolo del pian terreno, corrispondente appunto alla mastra muraglia sopra accennata, da cui incomincia il vano della scala d' oro, e a meglio ancora divisarne l' accenno, fino dove il prospetto, nel terzo piano, per la minore altezza de' luoghi interni, prende diverso ordinamento.

Giova del pari avvertire l' errore, in cui cade il Cicognara, nell' affermare costrutte le tre arcate di pieno centro nella loggia superiore, a cui fa capo la scalea de'Giganti, ducando Francesco Veniero, cioè nel 1554, quando quelle arcate furon murate contemporaneamente alla facciata, come lo provano le armi sculte del Barbarigo negli archivolti; mentre l' altra arma del Veniero, che sta di fianco al leone sormontante l' arco centrale ed è inserito nel fregio, accenna l' epoca in cui fu ivi collocato il leone, ch' è appunto intorno al 1554, non mai la costruzione di que' tre archi; come proviamo, oltre che sull' appoggio dell' accennata ragione, eziandio per altri argomenti, nella grandiosa Opera nostra più volte citata.

Posto a termine il lavoro descritto, durava l' antica parte del Palazzo fino al 1546, quantunque fosse stato più volte proposto il suo rinnovamento. Ma, sia per una, sia per altra cagione, non venne mai posto ad effetto, siccome può vedersi minutamente nell'Opera nostra; come posson vedersi quali e quanti altri lavori si facesse in Palazzo durante quel lasso di tempo.

Ducando dunque Francesco Donato, si commise all' architetto Antonio Scarpagnino di porre a termine le due facciate interna ed esterna, ed egli vi corrispose con perizia ed alacrità; imperocchè, nel settembre 1550, era compiuto, ovveramente eran compiute le facciate, poichè vediamo lavorarsi, fino oltre il 1553, ne'luoghi interni ed in altri ornamenti che mancavano a completare l' intera fabbrica.

L' incendio poi accaduto il dì undici Maggio 1574, che ruinò l'abitazione ducale, le sale del Pregadi e del Collegio, l' antisala del medesimo e la vicina sala, detta adesso delle Quattro Porte, obbligò il Senato di ordinare la riparazione di quei luoghi, nel modo narrato superiormente dal Cicognara, le di cui piccole inesattezze, potrannosi rilevare nell' Opera nostra, non essendo tali da meritar qui che se ne faccia particolare rimarco.

Ben narrando egli l' altro incendio seguito il dì 20 dicembre 1577, per lo quale rimaser distrutte le due sale dello Scrutinio e del Maggior Consiglio, ed i luoghi ad esse frapposti, riferì erroneamente ed in modo da obbligarci qui a correggerlo, avere Andrea Palladio, chiamato con altri quattordici architetti a consulta, proposto il totale disfacimento dell' antico edificio, omai incapace di reggersi, per

que Sanudo le note (18), qu' on débarassa la place en 1452, *des pierres dures, qui s'y trouvaient pour la bâtisse du Palais*; et ce, à l' occasion de l' arrivée, qui eut lieu cette année là, de l' empereur Frédéric III à Venise.

Puis, en 1457, c' est-à-dire, du temps, où après Foscari, était doge Pascal Malipieri, le dit Sanudo rapporte (19) qu' on a commencé à travailler à la porte intérieure du Palais, ou plutôt à l'arche de front à l' escalier des Géants, « où, dit-il, on voit les armoiries de ce dernier Doge. » Mais, cette notice n'est pas tout-à-fait exacte, car cette arche n' a pas été commencée alors, et on ne voit pas, sur cette même arche, les armoiries de Malipieri, mais on voit, dans ses interstices, celles de Foscari. On a, cependant, continué, durant le gouvernement de Malipieri, à travailler à la construction; et la notice, rapportée par Sanudo, ne peut servir à autre chose, qu'à nous montrer que l' on a terminé, du temps de ce Doge, la façade extérieure de cette nouvelle aile.

La construction de l' entière façade sur la petite-place était certainement achevée en 1463, puisque nous voyons que, le 23 novembre de la dite année, on pendit aux colonnes rouges du Palais, Jérôme Valaresso, qui, étant devenu traître envers sa patrie en faveur des Turcs, fut condamné à ce supplice par le Conseil des Dix. Le dit Sanudo note que c' est là le *premier gentilhomme, qu' on ait pendu au nouveau Palais, et après lui furent aussi pendus, au même endroit, Barthélemy Memmo et Laurent Baffo* (20).

Les ouvrages qui restaient à perfectionner, lorsqu' en 1462, Christophe Moro fut élevé à la dignité de doge, regardaient donc seulement l' arche de face à l' escalier des Géants, et c'est précisément à ces ouvrages que se réfère le document rapporté plus haut, et daté du 6 septembre 1463, par lequelle les maîtres Pantaléon et Barthélemy Bon s'obligeaient à terminer les quelques choses, qui restaient encore à faire, les sculptures et les travaux d' encadrement étant en grande partie préparés, pour être mis en œuvre, de façon à pouvoir (comme le document le dit) s' étendre sur la place, c' est-à-dire, sur la petite-place, et ensuite arriver commodément de ce côté, à la salle récemment construite.

Les Bon accomplirent leur œuvre pendant le gouvernement du doge Moro, ce que démontrent les armoiries de ce prince, sculptées quatre fois dans cette arche; deux fois dans les interstices de la dernière archivolte; et deux fois dans la frise, qui sert de base au pinacle du centre.

La salle aussi récemment construite, appelée ensuite salle du Scrutin, était non seulement achevée pendant le gouvernement de Moro, mais elle était destinée, dès l' année 1468, par décret du Sénat (21), à recevoir les précieux volumes que le cardinal Bessarione donnait alors à la République. — Elle les recevait, en effet, l' année suivante, ainsi qu' on l' apprend par l' autre décret du 21 avril 1469 (22), c' est-à-dire, lorsqu' ils furent réellement présentés par le majordome de ce Cardinal.

Puis, par l' incendie, qui éclata pendant la nuit du 14 septembre 1483, les appartements, la chapelle ducale et d' autres locaux ayant été la proie des flammes, on décréta, le 31 janvier 1484, la reconstruction entière de l' aile orientale, seule partie qui restât encore de l' ancien édifice (23). On appela, cependant, comme prote, ou plutôt comme architecte, Antoine Rizzo, en lui assignant un traitement de cent ducats d' or par an. Ceci est prouvé par des documents, aussi nombreux que variés, et par le témoignage de plusieurs chroniqueurs, que nous avons reproduits dans nôtre Ouvrage plusieurs fois cité, là où nous parlons de l'escalier des Géants, contrairement à l' assertion de Cicognara, qui, s' appuyant sur Sansovino seulement, dit que l' architecte de cette œuvre, est Antoine Bregno, nom inconnu dans l' histoire, et qui n' est jamais prononcé dans les documents publics.

Rizzo mettait donc sans retard la main à l' œuvre, et il avait pris entr' autres, pour ses collaborateurs Michel Bertucci, Jean de Spalato, Michel Naranza, Alvise Bianco, Alvise q.m Pantaleone, maître Dominique ingénieur, Étienne Tagliapietra et les Lombardi, ainsi que cela résulte des documents des archives publiques examinés et cités par l' abbé Cadorin (24).

La partie de l' aile orientale du Palais, c' est-à-dire celle du point adhérant à la Basilique, jusqu' à la muraille principale, de laquelle commence le vide pris par l' escalier d' or, étant une fois démolie, Rizzo élevait les premiers pilastres du portique du rez-de-chaussée, comme cela se voit clairement par le chapiteau du premier et du troisième pilastre, dont l' un porte le portrait sculpté de Mocenigo, et l' autre le nom du doge Marc Barbarigo, qui mourut le 14 août 1486. Il continua au fur et à mesure, à jeter les fondements, sous le gouvernement d' Augustin Barbarigo, successeur de ce doge, de l' escalier des Géants, et à élever la si noble et si remarquable façade de ce côté, jusqu' à la onzième arche des galeries, en conservant le plus qu' il pouvait de toute l' ancienne bâtisse, et entr' autres, la vieille salle du Pregadi. — La disposition intérieure de l' édifice, dont nous venons de parler, donnant à Rizzo le moyen de conserver la hauteur du premier étage en ligne droite avec la salle du Grand Conseil, il tint la galerie supérieure *(loggia)* en tout semblable à celle qui soutient cette même salle, disposant ensuite la galerie du rez-de-chaussée dans un autre style, celui de la Renaissance, adopté par lui, et avec lequel il orna depuis toutes les autres parties de l' édifice; ce qu' il fit avec d' autant plus de raison, que les façades des salles du Grand Conseil et du Scrutin donnant sur la cour, avaient été bâties d' une façon assez simple, soit en bas, soit en haut de la galerie *(loggia)*, car alors les prisons occupaient le rez-de-chaussée des deux côtés.

L' architecte Rizzo continuait, jusqu' à l' année 1498, à travailler de toutes ses forces à l' édifice en question, lorsqu' on découvrit que Rizzo avait dérobé la somme de plus que dix-mille ducats sur celle de quatre-vingt-dix-sept-mille, pour les dépenses de la construction: aussi, ayant vendu tout ce qu'il possédait, il s' enfuit à Fuligno par Ancône (25).

Le principal architecte et sur-intendant de la construction ayant ainsi fait défaut, on lui substitua, en attendant, dans cette charge, Pierre Lombardo, qui fut ensuite définitivement confirmé dans cet emploi par décret du 14 mars 1499, avec une rémunération annuelle de cent-vingt ducats d'or, à partir du 16 de ce même mois (26).

Lombardo prenait la direction du travail laissé par Rizzo, et que celui-ci avait fort avancé et amené presqu' au point de toucher à son complément, car nous voyons, dans les ornements du second espace, après la onzième fenêtre du premier étage, sculptées les armoiries du doge Augustin Barbarigo, qui décéda le 24 septembre 1501, c' est-à-dire, trois ans et cinq mois après que Lombardo eut obtenu la direction de la bâtisse. — Il ne devait donc pas manquer grand chose à son achèvement, lorsque ce Doge vint à décéder; d' autant plus qu' on voit dans les régistres de la Magistrature du Sel, à l' année 1503, l' article de quatre milliers de plomb, fournis à Lombardo pour couvrir la toîture, tant de l' ancienne que de la nouvelle partie du Palais (27). Il est aussi utile de remarquer ici que, pour l' ancienne partie, on entendait alors le reste de l' aile orientale, non encore renouvelée.

La partie nouvelle, qu' on a indiquée, ayant été terminée par Lombardo, c'est-à-dire, la partie qui arrive jusqu' au point d' où commence, dans la façade extérieure, la double frise, correspondant à la muraille principale intérieure de l'escalier d'or, comme nous l' avons noté plus haut; il mettait la main à accomplir également la construction de l' autre façade plus petite, répondant sur la cour, dite des Sénateurs, qui ornait jadis la chapelle de Saint-Nicolas. — Cette œuvre était déjà commencée, sans aucun doute, en même temps que la façade principale adhérant à celle-ci, et continuée depuis de ce temps-là, c' est-à-dire, vers l' an 1505, puis lentement perfectionnée sous le gouvernement du doge Léonard Loredano, ainsi qu'il appert évidemment par l' écu armoirial de Mocenigo, que d' autres n' ont pas remarqué, et qui est sculpté sur le médaillon ornemental entre la première et la seconde fenêtre; et par les deux autres armoiries de Loredano, les unes dans les interstices du centre des arches du portique, les autres en regard de celles de Mocenigo, dans le médaillon entre les deux dernières fenêtres. Ces écus marquent positivement le commencement et la fin de toute cette nouvelle partie du Palais, commencée sous le doge Jean Mocenigo, ainsi que nous l' avons dit, et terminée sous le règne de Léonard Loredano.

Que cette partie ait été commencée sous le doge Mocenigo, cela est prouvé, indépendamment de ses armoiries, par la construction même du premier pilastre, qui unit cette petite façade à la plus grande; car on aperçoit la jonction des deux arches du volte-tête, lesquelles sont exécutées de façon à montrer évidemment que les deux façades ont été fondées en même temps; cela est aussi démontré par l' ornement intérieur du chapiteau du pilastre que nous venons de désigner, qui a été le premier dont on ait posé les fondements, et qui porte le buste de Mocenigo, comme nous l' avons noté plus haut.

La circonstance que nous avons été les premiers à remarquer l' existence de l' écu armoirial et de l' image de Mocenigo sur cette petite façade, nous amène, comme conséquence, à corriger l' opinion exprimée plus haut par Cicognara, quant à l' architecte qui a dirigé cette bâtisse; opinion suivie depuis par d' autres écrivains, d'après lui. Il prétendait l' attribuer à Guillaume de Bergame, ce qui ne se pouvait faire en aucune façon, soit à cause de ce que nous avons dit, quant à l' époque, où on posa les fondements de la construction, soit pour le style.

Vraiment, le porche du rez-de-chaussée jusque sous les fenêtres, la frise et la corniche supérieure gardent scrupuleusement le même dessin et la même ordonnance de la grande façade, adhérente à la plus petite dont nous nous occupons; l' une et l' autre sont donc en tout semblables pour l' invention et l' exécution. — L' architecte en est donc Rizzo et non pas le Bergamasque. — Les fenêtres, ornées de tabernacles, soutenus par de sveltes colonnettes, qui se détâchent avec la plus grande légéreté sur leurs piédestaux, façonnés en guise d'autels arondis, et soutenus à leur tour, par des consoles, manifestent et font ressortir le style des Lombardi, beaucoup plus élégant que celui du Bergamasque. — Ainsi donc, sous le rapport de l'art, cette façade est conformée par Pierre Lombardo sur les idées générales d'Antoine Rizzo. Sous le rapport historique, nous dirons que Pierre Lombardo était prote du Palais Ducal depuis l' an 1499 jusques et au delà de l' année 1510, période, pendant laquelle eut lieu la construction dont il s' agit; c' est donc lui, qui en fut l' architecte. Tout au plus, pourrait-on supposer qu'il ait été aidé par George Spavento, qui était a cette époque prote des Procurateurs de l'église de Saint-Marc, et qui travailla au Palais Ducal; et ce qui est plus important pour nôtre thême, c' est qu' il présentait en 1505, deux notes, l' une à la date du 24 mars, l' autre du 24 octobre, pour dépenses faites par lui dans la restauration de la chapelle de Saint-Nicolas, précisément ornée de la petite façade en question (28). — On pourra lire d' autres raisons encore dans nôtre Ouvrage plusieurs fois cité.

À la mort du doge Léonard Loredano, les deux façades intérieures, dont nous avons parlé jusqu' ici, avaient atteint leur achèvement; la plus grande, toutefois, sur la seule étendue d' onze arcades, à commencer de l' angle de la plus petite, jusqu' au mur-maître, d'où commence le vide de l' escalier d'or, en sorte qu'il manquait treize autres arcades, à compléter cette plus grande façade, car elle se compose en tout de vingt-quatre arcades.

Il est cependant bon de noter que, pendant qu' on était en train d' élever cette dernière façade, on élevait aussi la façade extérieure sur le canal; en sorte que, dès le temps des doges Jean Mocenigo, Marc et Augustin Barbarigo, époque, où l'on avait commencé, on travailla à cette même façade, ainsi que l' attestent les armoiries de ces doges, qui y sont sculptées (29). La partie donc de cette dernière façade qui était terminée à la mort de Loredano, arrivait jusqu' à toute la première entrée du vestibule du rez-de-chaussée, correspondant précisément au mur-maître sus-indiqué, d'où commence le vide de l' escalier d'or; et pour mieux en préciser l' indication, jusqu'au point, où la façade, au troisième étage, à cause d'une hauteur moindre des locaux intérieurs, prend une différente ordonnance.

Il est aussi utile de noter l' erreur, dans laquelle est tombé Cicognara, en affir-

sostituirvene uno, secondo un suo nuovo disegno, che non si è mai veduto; disegno che dal Cicognara e da altri deplorasi.

Ma, a comprovare la falsità dell'asserto, basterà prendere in esame, sommariamente, le scritture dettate dagli architetti che chiamaronsi ad offrire il lor voto in proposito; scritture, dopo il tempo in cui scriveva il Cicognara, tratte a luce dall' abate Cadorin (30).

Encomiava, innanzi tratto, a preferenza di ogni altro, il vecchio edificio Francesco Sansovino, dicendo che *il palazzo pubblico di Venezia è la più forte e la più ferma fabbrica, ch' io abbia giammai veduto in qualsivoglia parte d' Italia*; e rendendo ragione della maggior solidità della forma acuta degli archi, siccome più opportuni a sostenere qualsiasi peso, invocava in conferma l' esperienza, per la quale era chiaro che nelle vicende di notabili terremoti, di scoscendimento di tutta la città, per fochi dell' Arsenale e pei rimbombi delle artiglierie, la fabbrica, fatta già 234 anni, non s' era mossa, nè risentita in qualsiasi parte, per la sua maravigliosa composizione e struttura: quindi accennando ad alcuni provvedimenti, finiva scongiurando: *che non si partissero mai di quel luogo, perciocchè essendo quel nobilissimo ridotto stato fondato, sotto felicissima costellazione, da'padri e dagli antichi loro, poichè la repubblica da quel tempo in qua è sempre cresciuta in potenza e grandezza e fattasi la prima del mondo, mi parrebbe assai male il lasciarlo, essendovi genio per loro fortunato e felice.*

Non pensavano diversamente della solidità dell' edificio Giovanni Antonio Rusconi, Antonio Paliari, detto Marcò e Simeone Sorella, i quali, con facili ripari, proponevano ristaurare ogni danno. — Mal sicuro delle parti più alte, spianava Francesco Malacreda o Malagrida, le pareti sino agli archi inferiori, a ridosso dei quali Jacopo Guberni, Jacopo Bozzetto o Bozzolo, Angelo Marcò da Corteselle e Francesco Zamberlan, aggiugnevano file di pilastri e vòlte interiori: quest' ultimo ornava di colonne anche le interne pareti, *e di sopra poi un bellissimo cornisone, che togliesse suso il coperto, et con questa maniera si faria le più belle sale del mondo senza ruinar così gran fabbrica, poichè ruinando le fazzade bisogna mettersi in obbligo di farle con tutte quelle proporzioni et misure che seco apporta la buona architettura.*

Erano per contrario severi contro l' antica struttura Paolo Da Ponte e Andrea Dalla Valle, che delle maggiori rovine dell' edificio dicevano causa più prossima, *la maniera barbara della fabbrica, perchè oltre la bruttezza delli ordini è anco debolissima, per esser, come si vede, il pieno sopra il vodo, il largo et grave sopra il debole et stretto, tutte cose contra l' uso del ben fabricare, et di precetti antichi et moderni d'architettura; fabrica così diforme et mal sicura che il maestro istesso che la fabbricò, per quanto si può dalle cose presenti giudicare, fino all' hora dubitò della presta ruina di quella; però la legò con sì gagliardo numero di catene di ferro.* Quindi continuando i due architetti ad osservare come la fabbrica non fosse stata innalzata tutta ad un tempo; senza che non si vedrebbero tanti inescusabili e importantissimi errori, dicevano cosa indegna di tanto gloriosa Repubblica, racconciare e rimettere qua e colà l' antica mole, come il corpo dell' uomo infermo che i medici per conservar in vita aiutano di continuo con opportuni rimedii: alla scrittura accompagnando il disegno, notavano tuttavia di aver preservato l' ordine inferiore, e conchiudevano nel modo seguente: *Vero è che venendo V. S. Ecc. in opinion di ruinar il tutto sino alle fondamenta, potriano poi rifar una fabrica di tal fortezza et bellezza, che saria la più bella del mondo, et loco degno di così ill. et eccelsa Repubblica.*

Cristoforo Sorte eziandio non avea per sicura *la cantonada al ponte della Paglia, la qual pende in fuori verso il rio di palazzo e verso s. Zorzi, et oltre tale pendenza ha calato anche del suo livello*; aggiugnendo, che per la copia dei capitelli offesi, per le pietre vive e per le travamenta abbruciate, gli pareva *impossibile il poter restaurar et assicurar esso palazzo, per esser tutte le muraglie discatenate et indebolite; si ben le muraglie di pietra cotta non hanno patimento d' importanza*: e quindi conchiudeva: *che a parlar liberamente non lauda per alcun modo di metter questo serenissimo Dominio in tanto pericolo d' habitar un palazzo fabricato in aria, et quando gli sarà comandato egli ricorderà un modo che, a suo credere, gli potrà piacere.*

Più immaginoso di tutti Guglielmo De' Grandi, Bolognese, presentava tre modi, in ciascuno dei quali si ornavano di colonne ioniche i prospetti, con archi, intagli e figure, sino a spendere duecentomila ducati, impiegando nel lavoro, pel corso di due anni, da circa quattrocento operai.

Pel sin qui detto è chiaro che non saria stata vaghezza del solo Palladio il pensiero di rimodernare il Palazzo Ducale. — È poi affatto fantastica la lotta che si affermò impegnata tra lui e Antonio Da Ponte per la costruzione del medesimo. Questi due architetti accordaronsi invece sul punto più grave della consulta, e, se discordavan nei mezzi del riparo, ciò bastava a non doversi fissare sopra di essi soli, come fin qui fu creduto, le mire della Repubblica: il progetto di Antonio Da Ponte era più economico, perchè più contava sulla solidità dell' opera sussistente: di qui il vanto della guadagnata preferenza.

Difatti il Palladio, nel suo parere, riducendo primamente il discorso ai due capi dei danni del fuoco, e di quelli dipendenti dalla costruzione dell'edificio, temeva non potesse sicuramente ricoprirsi per la dissoluzione operata dalle fiamme nelle pareti, e pel soverchio peso che gravitava sopra colonne più sottili del carico, sicchè ne andavano omai spezzati alquanti capitelli: aggiungeva il pericolo del distacco di alcune pareti dalle travature bruciate nelle teste; confermava i dubbii non pure coll' esempio degli antichi, usati di mettere sode fondamenta alle loro fabbriche, cui stringevano alla sommità, ma col paragone degli alberi e della persona dell' uomo, nei quali la natura fece la parte bassa più stabile che le rimanenti: di qui, contro l'avviso di altri, concludeva il Palladio, che non si pensasse a mettere coperta, prima di fare le provvisioni che riparassero i difetti dell' edificio: necessarii al grave bisogno volea sottoporre alla fabbrica grossissimi pilastri, empiendo i vani nelle parti più pericolose: rinnovate le parti più alte che eran bruciate, collocava la coperta cogli ornamenti che convenissero al resto dell' edificio. A fornir l' opera stimava richiedersi quattro anni pel difficile acquisto dei legnami, e per la costruzione di quattordici vòlti per ciascuna delle due facciate, ognuno dell' importare di ducati millecinquecento: in tal guisa, ponendo, invece dei muri delle prigioni, che di là allontanava, i pilastri come nel principale interno prospetto, confidava ridurre ogni cosa in grandissima sicurezza e bellezza, convertendo tutto il luogo di sotto in una piazza coperta.

Antonio Da Ponte, da ultimo, opinava, che avendo poco patito le muraglie, tranne nelle pietre vive dividenti le travature, nelle finestre, nelle gronde e nelle merlature, potevansi queste agevolmente mutare. Che, cangiate le pietre offese, e rimettendo la travatura, coll' avvertenza di assicurarla mediante robusti arpesi sopra la mastra trave centrale, potevasi senza tema veruna adattare il tetto, da coprirsi di rame o di piombo o di tegole, come meglio fosse piaciuto. Che il danno patito dalla muraglia appellata del Paradiso, a cagione dei fori fatti dai sostenuti, per fuggir dalle carceri sottoposte durante l'incendio, non era tale da farla reputare non atta ancora al suo ufficio. Doversi quindi riparare coll' apporvi robusti arpesi, col munire di catene i sette vòlti sottoposti, giacenti verso il ponte della Paglia, e, volendo maggior sicurezza, col mutare tredici capitelli offesi da antichi crepacci. Che, finalmente, reputava occorrere per tutte queste opere, compreso il battuto delle sale, otto mesi di tempo, dato però che i materiali tutti fossero in pronto.

Discussi i pareri accennati, dopo molte consulte, che teneano gli animi divisi, finalmente si abbracciò quello offerto da Antonio Da Ponte, siccome il più economico e proprio a conservare nell' antica sua integrità, tranne alcune piccole parti, la fabbrica. Il perchè colla parte presa in Pregadi il dì 21 febbraio 1578, venivano statuite le condizioni del lavoro, e dato l'incarico di eseguirlo ad Antonio Da Ponte, non senza però ch' ei venisse assistito nelle varie opere da compiersi da altri architetti (31).

Assunto dall' architetto prefato l' incarico di ristauramento de' danni accagionati dall'incendio, si pose egli all'opera subitamente, col disgomberar innanzi tratto le due sale del Consiglio Maggiore e dello Scrutinio. Poi sua prima cura fu di riparare la cantonata verso il ponte della Paglia, affare questo che metteva spavento agli architetti più esperti. Il maggiore sbilancio, come rilevarono tutti i consultati, era sul rivo. Di fatti veggonsi tuttavia le colonne della seconda loggia sul Molo, ove era il magistrato del *Proprio*, fuori di piombo. A raggiunger lo scopo prefissosi, riempì il Da Ponte di pietre vive squadrate l' arcata in testa della loggia terrena di fronte alle Prigioni; accecò pure le due prime arcate aperte, quasi a ridosso il ponte della Paglia, e la quinta che, dopo l' intervallo di due arcate aperte, va loro in seguito. Attraversò il portico con due arconi sostenuti da validissimi sodi di pietra viva, ben bene incassati nei riempimenti degli archi esterni. Un altro arcone costrusse nella loggia superiore, sopra quello stesso, che murato avea nella loggia sottoposta, e precisamente nella medietà del quinto arco riempiuto. Il quale secondo arcone, innalzandosi sino al palco della sala, serve a sostenere parte della muraglia del Maggior Consiglio, in cui si collocò poi il gran quadro del Paradiso dipinto dal Tintoretto. Distrutte poi furono le prigioni che stavano in quella parte del Palazzo, e ridotte vennero ad uso di varii magistrati.

Riparati per tal modo i guasti maggiori, procedè a rimettere le travamenta e le spranghe di ferro che patito aveano nell' incendio; e quantunque si avesse rilevato il guasto in trentasette capitelli, prodotto anche antecedentemente all' incendio, a cagione delle spranghe di ferro in essi infisse, le quali, per la ruggine contratta, li aveano in gran parte spezzati (32); pure credette il Da Ponte essere bastante munirli quando di cerchi e quando di arpesi ferrei, ed il calcolo suo corrispose, mentre son tuttavia quali erano a quel tempo, meno uno, che, per essere spezzato in più parti, fu, come avverte anche qui sopra il Cicognara, nell'anno 1731 mutato da Bartolommeo Manopola, ed è il sesto partendo dall'angolo centrale della fabbrica, verso la fronte sulla piazzetta.

Mentre operavansi gli accennati ripari, altri parecchi lavoratori apparecchiavano i cavalletti pel tetto. — Tutto il legname è di larice: le travi maestre sono di due pezzi per cadauna, augnati ed incastrati con valide cinte di ferro. La larghezza delle sale è sì vasta, che le travi delle maggiori lunghezze non basterebbero, perchè le aste, o sian travi maestre di essi cavalletti, fossero di un pezzo solo. Incominciava il Da Ponte a coprire la sala dello Scrutinio, e tale sollecitudine pose in quelle opere, che, secondo testimonia il cronacista Molino, a tutto il mese di aprile di quell' anno 1578 toccava quel coperto il suo compimento, e a tutto il mese di maggio ricevea copertura l' altra sala del Consiglio Maggiore (33).

Ambi i tetti cuoprironsi poi di lastre raminee, come ordinato si era dal Senato, e convenuto col Da Ponte, proscrivendo espressamente la copertura di piombo, per la facilità che ha questo metallo di liquefarsi, e quindi d' indurre più gravi danni all' edifizio in caso d' incendio, dappoichè è tolta la facoltà alla gente di accorrere al riparo, di trasportar le suppellettili e le cose preziose; per cui se i tetti, nel fatalissimo incendio di cui si toccò, fossero stati coperti di rame, opina bene il Temanza (34), che non tutte le celebri pitture, che adornavano quelle sale, sarebbero perite.

Dall' opera de' coperti passava Antonio al risarcimento delle parti interne: quindi rimetteva i contorni alle porte ed alle finestre, le ultime delle quali lasciava private delle trifore, affinchè le sale ricevessero luce maggiore; trifore peraltro che perirono nell' incendio, un saggio delle quali può vedersi nelle sale rimaste incolumi da quella sciagura. Ristaurava eziandio le interne muraglie, e queste, unitamente al soppalco della sala del Consiglio Maggiore, coprivansi di tele, secondo pare, perchè tosto potesse servire quella sala all' ufficio a cui era destinata. Si fece

mant que les trois arcades de plein-cintre dans la galerie *(loggia)* supérieure, à laquelle aboutit l' escalier des Géants, furent construites pendant le Gouvernement du doge François Veniero, c' est-à-dire, en 1554, tandis que ces arcades furent bâties, en même temps que la façade, comme le prouvent les armoiries de Barbarigo, sculptées dans les archivoltes ; pendant que les autres armoiries de Veniero, qui se trouvent de flanc au lion surmontant l' arche centrale et inséré dans la frise, indiquent l' époque à laquelle ce lion y fut placé, et qui est précisément vers 1554 ; et n' indiquent aucunement la construction de ces trois arches, ainsi que nous le prouvons, indépendamment des raisons que nous avons exposées, et sur lesquelles nous nous appuyons, par d'autres arguments encore, dans nôtre grandiose Ouvrage, déjà cité plusieurs fois.

Le travail que nous avons décrit étant amené à son terme, l' ancienne partie du Palais subsista jusqu' en 1546, bien que sa rénovation eût été proposée plusieurs fois. Mais, soit pour une cause, soit pour une autre, elle ne fut pas exécutée, comme on peut le voir avec détails dans nôtre Ouvrage ; de même qu'on peut voir combien d' autres travaux et quelle sorte de travaux furent faits dans le Palais, pendant cette période de temps.

Ainsi donc, pendant que François Donato était doge, on commit à l' architecte Antoine Scarpagnino d' achever les deux façades intérieure et extérieure : il s' en acquitta avec habileté et promptitude ; car ce travail était achevé en septembre 1550, ou plutôt ces deux façades étaient terminées, puisque nous voyons qu' on travailla jusqu' en 1553 et au delà dans les lieux intérieurs, et à d'autres ornements, qui manquaient pour compléter l' entière construction.

Ensuite, l' incendie, qui éclata le 11 mai 1574, et ruina l' habitation ducale, les salles du Pregadi et du Collége, l' avant-salle de cette dernière, ainsi que la salle voisine, dite maintenant des Quatre-Portes, obligea le Sénat à prescrire la réparation de ces locaux, de la manière dite plus haut par Cicognara, dont les petites inexactitudes, pourront être constatées dans nôtre Ouvrage, car elles ne sont pas telles à mériter qu' on y fasse ici une remarque particulière.

À la vérité, à propos de l' autre incendie du 20 décembre 1577, par suite duquel furent détruites les deux salles du Scrutin et du Grand-Conseil, et les locaux existant entr' eux, Cicognara rapporte, à tort, et de façon à nous obliger à le corriger ici, qu' André *Palladio*, appelé en conférence avec quatorze autres architectes, proposa l' entière démolition de tout l' ancien édifice, incapable désormais de rester debout, pour lui en substituer un autre, d' après un nouveau dessin de lui, dessin que l' on n'a jamais vu, et dont Cicognara et d' autres déplorent la perte.

Mais, pour prouver la fausseté de l' assertion, il suffira d'entreprendre l'examen sommaire des mémoires rédigés par les architectes, qui furent appelés à présenter leurs avis à cet égard, mémoires, qui ont été exhumés par l' abbé Cadorin, après l' époque où Cicognara écrivait (30).

D' abord, François Sansovino louait le vieil édifice de préférence a tout autre ; il disait : le *palais public de Venise, est l' édifice le plus fort et le plus solide, que j' aie jamais vu en quelque partie que ce soit de l' Italie*, et donnant la raison de la plus grande solidité de la forme ogivale des arcs, comme étant plus apte à soutenir quelque poids que ce soit, il invoquait à l' appui l' expérience, de laquelle il résultait clairement que, dans les occurrences de terribles tremblements de terre, de bouleversements de toute la ville, par les feux de l' Arsénal et le retentissement de l' artillerie, l'édifice construit 234 ans auparavant, n' avait pas bougé, et ne s'était ressenti en aucune partie par suite de sa merveilleuse composition et construction. Indiquant ensuite quelques mesures à prendre, il finissait en conjurant les sénateurs, *de ne jamais s' éloigner de ce lieu, parce que cette résidence si noble avait été fondée sous de tres-heureuses constellations par leurs pères et leurs ancêtres, puisque la République depuis ce temps-là jusqu' alors, avait toujours gagné en puissance et en grandeur, et était devenue la première du monde, il me paraîtrait assez mal fait de laisser ce lieu, où il y avait pour eux un génie fortuné et heureux.*

Quant à la solidité de l'édifice, Jean-Antoine Rusconi, Antoine Paliari dit Marcò et Siméon Sorella ne pensaient pas différemment. Ceux-ci proposaient de réparer tous les dommages avec des moyens faciles. — Peu sûr des parties plus élevées, François Malacreda ou Malagrida, démolissait les parois jusqu' aux arches inférieures, à dos desquelles, Jacques Guberni, Jacques Bozzetto ou Bozzolo, Ange Marcò de Corteselle et François Zamberlan ajoutaient des rangées de pilastres et des voûtes intérieures : ce dernier ornait aussi de colonnes les parois intérieures, et *au dessus plaçait une très-belle corniche qui surélevât la toiture, et de cette façon, on ferait les plus belles salles du monde, sans ruiner un aussi grand édifice, car, en ruinant les façades, il faut se mettre dans la nécessité de les faire avec toutes les proportions et mesures que comporte la bonne architecture.*

Au contraire, étaient sévères contre l'ancienne construction Paul Da Ponte et André Della Valle, qui disaient que la cause la plus immédiate des plus grandes ruines de l' édifice, *était la manière barbare de la construction, car, outre la laideur des ordres, elle est encore très-faible, le plein étant, comme on le voit, sur le vide, le large et le lourd, sur le faible et l' étroit ; toutes choses contraires aux us d'une bonne construction, ainsi qu'aux préceptes anciens et modernes de l' architecture ; édifice si difforme et si peu solide, que le maître lui-même qui l' a construit, autant qu'on peut en juger par les choses qui existent encore, craignit dès lors la prompte ruine de ce même édifice, et aussi le lia-t-il avec de nombreuses et fortes chaînes en fer.* Les deux architectes continuaient ensuite, en faisant observer que l' édifice n' avait pas été élevé tout entier en même temps ; car s'il en était autrement, on ne verrait pas tant d' importantes et d' inexcusables erreurs ; et ils disaient que c' était chose indigne d' une aussi glorieuse république de raccomoder et de rapiécer ça et là l' ancien édifice, ainsi qu'il advient du corps de l' homme infirme, que les médecins, pour le conserver en vie, aident continuellement avec d' opportuns remèdes ; ils accompagnaient leur mémoire d' un dessin, et tout en faisant observer qu' ils conservaient l' ordre inférieur, ils concluaient de la manière suivante : *Il est de fait que si V. S. Exc. se résolvaient de démolir le tout jusqu' aux fondations, Elles pourraient ensuite reconstruire un édifice d' une telle force et beauté, qu' il serait le plus beau du monde et un local digne d' une aussi illustre et haute République.*

Christophe Sorte aussi ne regardait pas comme sûr le coin *du pont de la Paille, lequel* (coin) *penche en déhors vers le canal du palais et vers Saint-Zorzi* (Saint-Georges) *et outre un défaut d'à-plomb, il s'est affaissé.* Il ajoutait que, par suite de la quantité de ces chapiteaux endommagés, des pierres dures et des poutres brulées, il lui semblait *impossible que l' on pût restaurer et consolider le palais, tous les murs étant desenchainés et affaiblis ; qu'à la vérité, les murs en pierre-cuite n'avaient pas éprouvé de lésions importantes ; et il* concluait, *qu'à parler franchement, il ne saurait approuver aucunement de mettre ce sérénissime Gouvernement dans un aussi grand danger, que celui d' habiter un palais bâti en l' air ; et que, lorsqu'on le lui ordonnerait, il indiquerait un mode, qui, à son avis, pourrait plaire à LL. SS.*

Plus inventif que tous les autres, Guillaume De' Grandi, Bolonais, présentait trois manières, dans chacune desquelles, on ornait de colonnes ioniques les façades, avec des arches, des ciselures et des figures, jusqu' à concurrence d' une dépense de deux cent mille ducats, en employant, dans ce travail, pendant le laps de deux années, environ quatre cents ouvriers.

De ce qui a été dit jusqu' ici, il résulte clairement que l' idée de rebâtir le Palais Ducal n'aurait pas été le désir de Palladio seul. C'est ensuite chose tout-à-fait fantastique, que la prétendue lutte entre lui et Antoine Da Ponte pour la construction de ce Palais. Au lieu de cela, ces deux Architectes se trouvèrent d' accord sur le point le plus grave de la consultation ; et, s'ils furent d' un avis différent quant aux moyens de porter remède au mal, cela suffisait pour qu' on ne dût pas fixer seulement sur eux, (ainsi qu' on l' a cru jusqu' ici), les vues de la République ; le projet d' Antoine Da Ponte était plus économique, parce qu' il comptait davantage sur la solidité de l' œuvre restée debout ; d' où il mérita d' avoir obtenu la préférence.

En effet Palladio, dans son avis écrit, réduisant d' abord la discussion aux deux points des dommages causés par le feu, et de ceux dépendant de la construction de l' édifice, craignait que l' on ne pût le recouvrir avec sûreté à cause de la dévastation opérée par le feu sur les parois, et du surcroît de poids, portant sur des colonnes plus faibles qu' il ne fallait pour le soutenir, au point que plusieurs chapiteaux en étaient déjà brisés ; il ajoutait le danger de voir quelques parois se détacher des poutres brulées aux extrémités ; il corroborait ses doutes, non seulement par l' exemple des anciens, qui avaient coutume de poser des fondements solides à leurs édifices, qu' ils serraient au sommet ; mais aussi par la comparaison des arbres, ainsi que de l' homme, chez lesquels la nature a fait la partie la plus basse plus solide que les autres : d' où Palladio concluait, contrairement à l' opinion des autres, qu' il ne fallait pas songer à mettre la toiture, avant d' avoir pris les mesures nécessaires pour remédier aux défauts de l' édifice ; il voulait établir sous ce dernier de très-gros pilastres, qu' il jugeait indispensables dans la gravité du cas, en remplissant les vides dans les parties les plus exposées ; refaire à neuf les parties les plus élevées, qui étaient brulées ; placer la toiture avec les ornements, qui seraient en rapport avec le reste de l' édifice. Pour terminer l' œuvre, il estimait qu' il faudrait quatre années, à cause de la difficulté d' acheter les bois, et de la construction de quatorze voûtes pour chacune des deux façades, le coût de chacune des voûtes s' élevant à mille cinq cents ducats : de cette façon, en plaçant, au lieu des murs des Prisons, qu' il éloignait de là, les pilastres, comme dans la façade intérieure principale, il avait pleine confiance de pouvoir tout consolider pleinement et donner de la beauté à l' ensemble, en convertissant l' entière partie inférieure en une place couverte.

Antoine Da Ponte, parlant le dernier, opinait que, les murs ayant peu souffert, sauf dans les pierres dures séparant les travées, dans les fenêtres, dans les gouttières et dans les crénelures, ces murs pouvaient être aisément changés ; que, les pierres dures endommagées étant remplacées, et les travées remises, en ayant soin de consolider le toit moyennant de forts crampons sur la maîtresse-poutre du centre, on pouvait, sans aucune crainte, approprier ce même toit, que l'on aurait à couvrir en cuivre ou en plomb ou en tuiles, comme cela plairait davantage. — Que le dommage, souffert par la muraille, dite, du Paradis, par suit des percées faites par les prisonniers pendant l'incendie, pour s'evader des Prisons, qui sont au dessous, n'était pas tel à la faire regarder comme n' étant plus appropriée à sa destination. Qu' on devait donc la restaurer, en y plaçant de forts crampons, en munissant de chaînes les sept voûtes au dessous, sises vers le pont de la Paille ; et si on voulait une plus grande sûreté, en changeant treize chapiteaux, anciennement lézardés. — Il pensait, enfin, qu' il fallait pour tous ces ouvrages, y compris le pavage des salles, huit mois de temps, pourvu cependant que tous les matériaux fussent prêts.

Les opinions indiquées ayant été discutées, après plusieurs consultations, qui tinrent les esprits divisés, on adopta enfin l' avis présenté par Antoine Da Ponte comme étant le plus économique et le plus propre à conserver, dans son ancienne intégrité, l' édifice, sauf quelques parties minimes. Aussi, par une délibération prise dans Pregadi, le 21 février 1578, on posait les conditions du travail, et on donnait à Antoine Da Ponte la charge de l' exécuter, mais en lui permettant de se faire assister, dans les différents travaux à accomplir, par d' autres architectes (31).

Cet architecte, ayant assumé la charge de réparer les dommages causés par l'incendie, se mit incontinent à l' œuvre, en débarrassant, avant-tout, de leurs décombres les deux salles du Grand-Conseil et du Scrutin. Ensuite, son premier soin, fut celui de réparer le coin vers le pont de la Paille, travail qui jettait l' épouvante dans l' esprit des architectes les plus experts. Le plus grand défaut d'à-plomb, ainsi que l' avaient constaté tous les hommes de l' art qu'on avait consultés, était sur le canal. En effet, on voit encore, hors d'à-plomb les colonnes de la seconde galerie *(loggia)* sur le Môle, là où était la magistrature du *Proprio.* — Pour atteindre le but qu' il s' était proposé, Da Ponte remplit de pierres dures taillées à l' équerre, l'arcade en

il battuto del pavimento, si costrusse il tribunale ed i banchi, e sì che fu stabilito di usarla il dì 30 settembre di quel medesimo anno 1578.

Nel compiersi il ristauro delle due esterne facciate si ebbe in mente di riordinare le cime de' due grandi veroni collocati nel centro delle facciate medesime; e, a ricordo della celebrata vittoria conseguita sul Turco il dì 7 ottobre dell' anno 1571, volevasi innalzato, sul pinacolo del verone sulla piazzetta, il simulacro di Venezia, e sull'altro, dal lato del molo, la statua della Giustizia, il che si eseguì nel settembre 1579, siccome ricorda la cronaca di Z. Antonio Rota.

Nel mentre poi che si andavano decorando le due sale co' dipinti, accadde che il coperto di rame, ossidandosi in alcuna parte, lasciasse introdurre le pieggie a danno delle due sale; il perchè fu presa in Senato la deliberazione di levare quelle lamine, sostituendovi in quella vece, siccome in antico, lastre di piombo; il che si compiè nel 1597, in occasione dell' incoronamento di Morosina Morosini, moglie del doge Marin Grimani.

Dopo il tempo accennato si eresse la piccola facciata dell'interno cortile, aderente al portico della porta della Carta, e non al fianco della Basilica, come dice qui sopra il Cicognara; si tolse la scala del Piombo, cioè la *Foscara*, si rimossero le prigioni, e si ridusse il pian terreno, intorno al cortile medesimo, a loggia, demolendo la muraglia, e sostituendosi arcate sorrette da pilastri, e ciò secondo notammo nell' Opera nostra.

Altri brevi lavori di riparazione e di adattamento o di aggiunta ottenne la fabbrica stessa durante il reggimento della Repubblica; ma il maggior ristauro a cui si sottopose fu di questi tempi, sostenendone l' ingente spesa il Governo, che ne affidò l' esecuzione all' egregio capo mastro Guasparre Biondetti, il quale, per amore dell' arte, ebbe a lottare col cervellino bizzarro di un Milani, ingegnere della nuova scuola, che finì coll' esser rimosso da quel carico dalla saggezza del Governo, che conobbe le ragioni del Biondetti, e la spiccata ignoranza di quel saputello, il quale volea, senza cognizione ed esperienza, dirigere un lavoro di sì alta importanza (ed era quello della nuova copertura delle due grandi sale), e che decide dell' incolumità di questo edifizio, varcato dopo sì lunghi secoli, e dopo le sofferte sciagure, fino a noi quasi intatto.

FRANCESCO ZANOTTO.

NOTE

(1) Sagornino, *Chronic.*, pag. 116.

(2) Gallicciolli, *Memorie Venete*, ec Lib. I, cap VIII, N 250

(3) Sabellico, *Hist. Ven. Dec. I*, Lib. VII. Altri cronacisti aggiungono, che questo Nicolò Barattieri inventò certe casse di legno, le quali, a mezzo di ben congegnate carrucole, servivano a far salire, con somma facilità, in cima al campanile di s. Marco i materiali bisognevoli alla fabbrica di esso, ed essere egli stato maestro a molti matematici ed architetti di que' dì.

(4) Cordero, *Dell' Architettura durante la dominazione Longobarda*. Brescia, 1829

(5) Sivos, *Vite di tutti li Dogi di Venezia, fino l' anno 1621*, ec MSS. lib. II, pag. 107; e Sansovino, *Venezia*, ec. con note del Martinioni, pag. 324 e seg.

(6) Il vocabolo *balconata*, adoperato dai cronacisti, intender devesi per apertura, finestra, arcata. Dal contesto medesimo della narrazione ciò risulta. Tale vocabolo, usato per esprimere massimamente l' arcata, dovrebbe trovar luogo nella nuova edizione del dizionario del dialetto veneziano.

(7) *Cronaca Trevisan* inedita, Cod. DXIX della class. VII ital., pag. LXXXX e seg., esistente nella Biblioteca Marciana. Il Trevisano anzi particolareggia minutamente il luogo, ovvero le arcate, sulle quali vennero impesi anche gli altri congiurati.

(8) Sanudo, *Vite de' Dogi*, col. 634.

(9) Suddetto, col. 943

(10) Suddetto, col. 988. — Il Sansovino (*Venezia*, ec. pag. 324) dice anch egli che nell' anno citato *fu la prima volta* che in questa sala *vi si fece il consiglio*, ma cadde in errore nell' asserire che il lavoro di essa sala fosse terminato nell' anno stesso.

(11) Veggasi il Gallicciolli, *Memorie*, ec. Lib. I, cap. VIII, N. 306.

(12) Si consultino le cronache del Sivos (Vol. II); la Zancarola (Vol. II, pag. 275); quella del secolo XVI, nella Raccolta Correr (pag. 225); il Sanudo (*Vite*, ec. col. 972), ed il Sansovino (*Venezia*, ec. pag. 319 e 320).

(13) *Selvatico*, opera citata, pag. 109, 125 e seg.

(14) *Cronaca Zancarola*, Vol. II, pag. 275.

(15) Vedi *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti, serie sesta*. Bologna, 1845, pag. 108.

(16) Il ducato d' oro valeva lire cinque e soldi dieci per uno, in guisa che il prezzo era di lire venete 9350, pari a franchi 4675. Questo accordo può vedersi nell'Opera nostra più volte citata alla nota 18 del capo XII della storia della fabbrica.

(17) Vedete *Memorie originali*, ec. citate, pag. 113.

(18) Sanudo, *Vite*, ec. colonna 1144.

(19) Suddetto, luogo citato, col. 1166.

(20) Suddetto, colon. 1174

(21) Si vegga il ricordato decreto in Flaminio Corner, *Eccles. Venet.* Sup. pag. 416.

(22) Corner suddetto, luogo citato, pag. 415

(23) Vedi il decreto nella nostra Opera, cap. XIII, nota 6.

(24) Cadorin, *Pareri*, ec. pag. 135 e 164.

(25) Sanudo, *Diarii med.* Vol. I, par. II, pag. 27.

(26) Vedi questo decreto nella nostra Opera, cap XIII, nota 20.

(27) Vedi come sopra, alla nota 24.

(28) Cadorin, *Pareri*, ec. pag. 146, e nota 35 alla pagina 166.

(29) L' arma del Mocenigo sta alla base del primo pilastro della facciata verso Canonica. Non avvertita quest' arma da altri scrittori, caddero in ommissioni ed errori.

(30) Cadorin, *Pareri*, ec. *ubi supra*.

(31) La parte, o il decreto accennato può vedersi nell Opera nostra alla nota 6 del capo XVII della storia di questa fabbrica.

(32) Questi trentasette capitelli sono: nel portico terreno, quello all' angolo, detto allora della *corda*, cioè all' angolo formato dalle due facciate; dodici dal lato verso il molo, e sette da quello della piazzetta. Nella loggia superiore, sette nella fronte sul molo, e dieci nell' altra facciata.

(33) Francesco Molino, *Memorie delle cose successe a' suoi tempi dal* 1558 *fin al* 1598 Cod segnato DLIII, classe VII dei MSS. italiani nella Marciana, pag. 51 e seg.

(34) Temanza, *Vite dei più celebri Architetti e Scultori veneziani*, ec. Venezia 1778, nella vita del Da Ponte, pag. 504

tête de la galerie *(loggia)* du rez-de-chaussée, en face des Prisons; il boucha aussi les deux premières arcades ouvertes, presque contre le pont de la Paille, ainsi que la cinquième qui, après l'intervalle de deux arcades ouvertes, leur fait suite. Il mit en travers du portique deux grands arcs, soutenus par de très-forts massifs en pierre dure, fort soigneusement encaissés dans le remplissage des arches extérieures. Il construisit un autre grand arc dans la galerie supérieure *(loggia)* sur celui-là même qu'il avait bâti dans la galerie d'en bas *(loggia)*, et précisément dans le milieu de la cinquième arche, qu'il avait comblée. Ce second grand arc s'élevant jusqu'au plafond de la salle, sert a soutenir une partie de la muraille du Grand-Conseil, sur laquelle on plaça depuis le tableau du Paradis, peint par le Tintoret. On détruisit ensuite les prisons, qui étaient dans cette partie du Palais, et on disposa leur emplacement pour le service de différentes magistratures.

Ces plus grands dégats étant ainsi réparés, Da Ponte se mit à remplacer les travées et les barres de fer qui avaient souffert dans l'incendie; et bien que l'on eut constaté que trente-sept chapiteaux étaient endommagés, à cause de la rouille, qui avait rongé, même avant l'incendie, les crampons en fer, qui y étaient fixés, et brisé ces mêmes chapiteaux en grande partie (32); toutefois, Da Ponte pensa qu'il suffisait de les munir, tantôt de cercles, tantôt de forts crochets en fer. Son calcul se trouva exact, car ces chapiteaux sont encore tels qui étaient à ce moment, sauf un qui, s'étant brisé en plusieurs parties, fut, ainsi que le note plus haut Cicognara, changé en 1731 par Barthélemy Manopola, et c'est le sixième, en partant de l'angle central de l'édifice, vers la façade sur la petite-place.

Pendant que l'on exécutait ces travaux de restauration, de nombreux ouvriers préparaient les supports pour le toit. — Tout le bois est en mélèze: les poutres principales sont chacune de deux pièces, jointes à onglet et à rainure, au moyen de solides bandes de fer. — Les salles ont une si grande largeur, que les poutres les plus longues ne suffiraient pas pour que les arrêtes, ou poutres principales de ces deux salles fussent d'une seule pièce. — Da Ponte commença par couvrir la salle du Scrutin, et il déploya une telle activité dans ces travaux que, suivant le témoignage du chroniqueur Molino, cité plus haut, cette toiture était terminée dans le courant d'avril de cette année 1578, et qu'à la fin du mois de mai l'autre salle, celle du Grand-Conseil, recevait aussi sa couverture (33).

L'un et l'autre toits furent ensuite couverts avec des plaques en cuivre, ainsi que le Sénat l'avait prescrit, et en était convenu avec Da Ponte, prohibant expressément l'emploi du plomb, à cause de la facilité avec laquelle ce métal se fond, et conséquemment il peut causer les plus grands dommages à l'édifice, en cas d'incendie; car le monde se trouve privé de la faculté d'accourir pour porter secours, et transporter les meubles et autres objets précieux. En effet, si, dans l'incendie si fatal dont nous avons parlé, les toits avaient été couverts en cuivre, tous les tableaux célèbres, qui ornaient ces salles, n'auraient pas été perdus, ainsi que Temanza le fait judicieusement observer (34).

Du travail des toitures, Antoine passa à la restauration des parties intérieures: il remit les contours aux portes et aux fenêtres; à ces dernières il ne rétablit pas les *trifore*, afin que les salles obtinssent plus de jour; un échantillon toutefois; de ces qui périrent dans l'incendie, peut encore être observé dans les salles qui demeurèrent à l'abri de ce désastre. Il restaura aussi les murs intérieurs, et il les couvrit aussitôt ainsi que le plafond de la salle du Grand-Conseil, avec des toiles, afin, à ce qu'il paraît, que cette salle pût servir immédiatement à l'usage auquel elle était destinée. On fit le pavé, on construisit le tribunal et les bancs, de façon qu'on décida de se servir de cette salle le 30 septembre de cette même année 1578.

En accomplissant la restauration des deux façades extérieures, on se souvint de remettre en ordre les sommets des deux grands balcons, placés au centre de ces façades; et en mémoire de la fameuse victoire remportée sur les Turcs, le 7 octobre 1571, on décida de placer sur le pinacle du balcon donnant sur la petite-place la figure de Venise, et sur l'autre balcon du côté du môle, la statue de la Justice, ce qui fut exécuté en septembre 1579, ainsi que le rappelle la chronique de Z. Antoine Rota.

Pendant qu'on était en train d'orner de peintures les deux salles, il arriva que la couverture de cuivre, venant à s'oxider, dans quelques parties, laissait la pluie s'introduire et endommager les deux salles. Aussi, le Sénat décida de faire enlever ces plaques de cuivre, et de substituer, à leur place, des plaques de plomb, comme cela existait anciennement; ce qui fut accompli en 1597, à l'occasion du couronnement de Morosine Morosini, épouse du doge Marino Grimani.

Après l'époque indiquée, on construisit la petite façade intérieure de la cour adhérant au portique de la porte de la *Carta*, et non pas au flanc de la Basilique, ainsi que Cicognara le dit plus haut; on enleva l'escalier du Plomb, c'est à dire, la *Foscara;* les prisons furent établies ailleurs et l'on disposa le rez-de-chaussée, tout autour de cette même cour, en galeries *(loggie)*, en démolissant la muraille, et en la remplaçant par des arcades, soutenues par des pilastres, et ce, suivant ce que nous avons noté dans nôtre Ouvrage.

D'autres courts travaux de réparations et d'aménagement ou d'addition, furent exécutés dans ce même édifice, pendant la durée du gouvernement de la République. Mais la plus grande restauration, à laquelle il ait été soumis, a eu lieu de nos temps, le Gouvernement en ayant pris à sa charge la dépense si considérable, et en ayant confié l'exécution du travail à l'habile maître-maçon chef Gaspard Biondetti. Celui-ci, par amour de l'art, eut à lutter avec la cervelle quelque peu détraquée d'un certain Milani, ingénieur de la nouvelle école, que le Gouvernement, dans sa sagesse, finit par destituer de son emploi, lorsqu'il connut les raisons de Biondetti, et qu'il apprécia l'ignorance crasse de ce petit prétendu savant, lequel, sans connaissances et sans expérience, voulait diriger un travail d'une aussi haute importance (c'est-à-dire, celui de la nouvelle toiture des deux grandes salles), et qui décidait de la conservation de cet édifice, qui a traversé tant de siècles, a éprouvé tant de désastres et cependant est arrivé presqu'intact jusqu'à nous.

FRANÇOIS ZANOTTO.

NOTES

(1) Sagornino, *Chron.*, page 116.

(2) Gallicciolli, *Mém. Vénit.*, etc., Livre I, ch. VIII, N 250

(3) Sabellico, *Hist. Venet.*, Déc. I, Livre VII. D'autres chroniqueurs ajoutent que ce Nicolas Barattieri inventa certaines caisses en bois, lesquelles au moyen de poulies bien disposees, servaient à élever avec la plus grande facilité, à la sommité du clocher de Saint-Marc les matériaux necessaires pour sa construction, et qu'il a été le maitre de beaucoup de mathématiciens et d'architectes de ce temps-là.

(4) Cordero, *De l'Architecture, pendant la domination des Lombards.* Brescia, 1829.

(5) Sivos, *Vies de tous les Doges de Venise, jusqu'à l'année* 1624, etc. Manusc. livre II, pag. 107; et Sansovino, *Venise*, etc. avec les notes de Martinioni, pages 324 et suivantes.

(6) Le mot *balconate*, employé par les chroniqueurs, doit s'entendre par ouvertures, fenêtres, arcades: Cela résulte de l'ensemble même de la narration. Ce mot, employe surtout pour exprimer l'arcade, devrait trouver sa place dans la nouvelle édition du dictionnaire du dialecte vénitien.

(7) *Chronique Trevisan*, inédite, Code DXIX de la classe VII ital. page LXXXX et suivantes existant à la Bibliothèque de Saint-Marc. Trevisan indique même en détail le lieu, ou les arcades, sur lesquelles furent aussi pendus les autres conjurés

(8) Sanudo, *Vies des Doges*, col 634.

(9) Le même col. 943.

(10) Le même col. 988.—*Sansovino*, (*Venise*, etc., page 324) dit lui aussi que, dans cette année, ce fut la première fois que l'on tint conseil dans cette salle, mais il s'est trompé lors qu'il affirme que le travail de cette salle fut acheyé dans cette même année.

(11) Voir Gallicciolli, *Mémoires*, etc. Livre I, chap. VIII, N.° 306.

(12) Consulter les chroniques de Sivos (Vol. II); la *Zancarola* (Vol. II, page 275); celle du XVI siècle, dans le Recueil Correr (page 225); Sanudo *(Vies*, etc., col. 972) et Sansovino (*Venise*, etc., page 319 et 320).

(13) *Selvatico*, œuvre citée, pages 109, 125 et suivantes.

(14) *Chronique Zancarola*, Vol. II, pag 275.

(15) Voyez *Mémoires italiennes originaux*, *regardant les Beaux-Arts*, *sixième serie* Bologne page 108.

(16) Le ducat d'or valait cinq livres et dix sols chacun, de façon que le prix était 9350 livres vénitiennes, soit 4675 francs. On peut voir cette convention dans nôtre Œuvre déjà citée, à la Note 18 du XII chapitre de l'histoire de l'édifice.

(17) Voir *Mémoires originaux*, etc., déjà cités, page 113.

(18) Sanudo, *Vies*, etc., col. 1144.

(19) Le même, endroit cité, col. 1166

(20) Le même Sanudo, col. 1174.

(21) Voir le décret rapporté, dans Flaminius Corner. *Églises Vén.* Sup. page 116.

(22) Le même Corner, endroit cité, page 115.

(23) Voir le décret dans nôtre Ouvrage, chap. XIII, note 6.

(24) Cadorin, *Pareri* (Opinions) etc., page 135 et 164.

(25) Sanudo, *Diarii ined.* Vol. I, partie II, page 27.

(26) Voir ce décret, dans nôtre Ouvrage, chap. XIII, note 20.

(27) Voir comme dessus, note 24.

(28) Cadorin, *Pareri*, etc., page 146 et note 35 à la page 166.

(29) Les armoiries de Mocenigo sont à la base du premier pilastre de la façade vers le presbytère. D'autres écrivains n'ayant pas fait attention à ces armoiries, tombèrent dans des erreurs et des omissions.

(30) Cadorin, *Pareri*, comme dessus.

(31) Le parti, ou le décret indiqué peut se voir dans nôtre Ouvrage, à la note 6 du chap. XVII de l'histoire de ce même édifice

(32) Ces trentesept chapiteaux sont: au portique du rez-de-chaussée, celui à l'angle, qu'on appelait alors de la *corde*, c'est-à-dire, à l'angle formé par les deux façades, douze au côté vers le môle, et sept au côté de la petite-place. Dans la galerie supérieure (*loggia*), sept de la façade sur le môle, et dix sur l'autre façade.

(33) François Molino. — *Mémoires des choses, arrivées de son temps, depuis* 1558, *jusqu'en* 1598 Code côté DLIII, classe VII des Manuscrits Italiens de la Bibliothèque de Saint-Marc, pages 51 et suivantes.

(34) Temanza, *Vies des plus célèbres Architectes et Sculpteurs vénitiens*, etc. Venise, 1778, à la *vie de Da Ponte*, page 504.

IMPERIALE REGIA ZECCA

TAVOLE 49, 50, 51, 52.

La patria del Brunelleschi, di Leon Battista Alberti, del Buonarrotti, e di tanti altri rinomati artisti, fu quella di Jacopo Sansovino, che venne al mondo nell' anno 1479. Divenuto provetto nella scultura e nell' architettura, ritrovavasi in Roma nel 1527 (epoca funesta pel barbaro saccheggio a cui fu messa quella capitale dall' esercito del Borbone, generale di Carlo V), e fuggendo egli da quegli orrori, si ricovrò in Venezia con intenzione di passar poscia in Francia presso Francesco I, che lo avea richiesto: se non che, stretta amicizia con Tiziano e con Pietro Aretino, e vedendosi bene accolto dai Veneziani, cangiò pensiere, e fermò quivi la sua dimora. Morto nel 1529 mastro Buono, architetto al servigio della Repubblica, venne a lui sostituito il Sansovino con decoroso stipendio, e casa per sua abitazione presso l' Orologio, accanto alle Procuratie Vecchie. Principale di lui obbligo era il soprantendere alla preservazione della Chiesa e Campanile di s. Marco, e di tutte le fabbriche (toltone il Palazzo Ducale) adiacenti alla gran Piazza.

Jacopo successe a mastro Buono ed ai Lombardi con uno stile più puro, più conforme all' antico, nel bel modo di profilare e nella sobrietà degli ornati, ed esente da quella secchezza che, al paragone dei successivi progressi dell' arte, non può a meno di riscontrarsi nelle fabbriche dei benemeriti maestri che qui fiorirono innanzi di lui. Ebbe poi la ventura di precedere di circa trent' anni il gran Palladio, e quantunque quasi coetaneo al Sanmicheli, fu pure ad esso fra noi anteriore in opere di architettura civile, venendo il Sanmicheli impiegato dalla Repubblica, con tanta di lui gloria, nell' architettura militare. Quest' anzianità del Sansovino nel far conoscere in Venezia il proprio merito, e l' avervi egli eretto un maggior numero di edifizii pubblici e privati, in confronto dei surriferiti architetti, gli procacciò tale riputazione per sino nel volgo, che tuttora il di lui nome gli è tanto accetto in architettura quanto quello di Tiziano nella pittura, cosicchè i non eruditi nell' arte nel voler indicare per bella un' antica fabbrica, l' attribuiscono, il più delle volte, al Sansovino.

Parecchie sono le di lui opere anche di scultura che adornano la nostra città; ma qui non si risguarda che qual valente architetto, autore di molte fabbriche, tra le quali è nostra mente il pubblicare le principali, incominciando da quella dell' I. R. Zecca, rappresentata nelle quattro Tavole che passiamo ora a descrivere.

Ritrovandosi l'antica Zecca in istato rovinoso, decretò il Senato, nell'anno 1535, che fosse ricostruita nello stesso sito; e fra i varii prodotti modelli, fu scelto ed eseguito quello del Sansovino. — L'ingresso da terra è sulla Piazza di s. Marco nel portico dell' edifizio, posteriormente da lui eretto per la pubblica Libreria. Precede un picciolo atrio, in linea al quale ricorre una galleria che separa in due parti il fabbricato, ed alla cui opposta estremità corrisponde l' ingresso sull' acqua. Li tre piani di questo edifizio furono dal nostro autore distribuiti con bell' ordine e comodo, acciocchè vi fossero tutt' i luoghi convenevoli per la depurazione e riduzione dei tre metalli in monete, per gli uffizii del Magistrato e dei varii ministri, e per la custodia dello stesso denaro, che, a dir del Vasari, *non eravi in luogo nessuno un Erario tanto bene ordinato nè con maggior fortezza di questo* (1).

Il Sansovino si prefisse d' imprimere nella decorazione di questa fabbrica la magnificenza di chi l' avea comandata, l' oggetto a cui si destinava e la solidità voluta dall' oggetto stesso; ed in fatto pienamente corrispose al di lui assunto, poichè è tutta composta di grandiosi pezzi della più scelta pietra istriana, nè v' è parte esterna od interna che non sia convenientemente decorata; e perfino la cisterna, nel mezzo del cortile, è adorna di un ampio intercolunnio, sulla cui trabeazione siede un Apollo, simbolo dell' oro, riputatissima scultura di Danese Cataneo discepolo dello stesso Sansovino.

Niuno, a cui per la prima volta si presenti la facciata che guarda il canal grande, può mai equivocare che l' edifizio al quale appartiene possa essere consacrato agli studii o al diletto, perchè il grave carattere di cui è rivestito non lascia dubbio sulla sua destinazione a pubbliche officine. Questo carattere fu dal nostro autore maestrevolmente espresso mediante il rustico del primo ordine, coll' avere nei superiori lasciate a bozze le colonne, e coll' esagerare i consueti rapporti delle respettive trabeazioni, poichè queste superano il loro terzo. Ci sembra però che avrebbe conseguito un miglior effetto se avesse tenuto le finestre dell' ordine Dorico eguali in larghezza alle superiori dell' Ionico, e se, in ambedue gli ordini, le avesse ideate semplici e senza quei corniciamenti che non lasciano abbastanza signoreggiare le colonne.

Mantenne egli lo stesso stile nell' interno del cortile, non perdendo però di mira quelle savie modificazioni, che suggeriva la diversità di apparíscenza da un campo aperto alla non estesa grandezza del cortile stesso. Conservò il rustico nel primo ordine; convertì nei due superiori le colonne in pilastri con poco aggetto; fece le trabeazioni alquanto minori del terzo; e nel totale diminuì l' altezza del cortile da quella della facciata sul canale di metri 5, 64, 8. Questa differenza si riconosce nel lato che divide il cortile medesimo dalla galleria, poichè da questo punto sino alla facciata, il fabbricato s'innalza sopra il rimanente tutta la sopraddetta misura. Diversificò non meno le modanature delle trabeazioni interne dall' esterne, come si ravvisa nella Tavola che le rappresenta. L' esame di questa Tavola dinoterà parimenti all' artista, che il Sansovino non era gran fatto ligio alle leggi Vitruviane nei rapporti degli ordini, particolarmente nel Dorico, convenendo per altro che il di lui modo di profilare prevale di molto a quello dei suoi antecessori.

Non è soltanto apparente la robustezza di cui fa mostra ogni parte di questo reale edifizio, vittorioso di presso a tre secoli, malgrado le alterazioni interne alle quali incominciò a soggiacere nel 1797.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTA

(1) Vita di Jacopo Sansovino. Firenze, 1772, in 4.°; tom. VII, pag. 54.

MONNAIE IMPÉRIALE ET ROYALE

PLANCHES 49, 50, 51, 52.

Florence, la patrie de Brunelleschi, de Léon Baptiste Alberti, de Buonarroti et de tant d' autres artistes célèbres, fut celle de Jacques Sansovino, qui vint au monde en l' année 1479. Déjà habile dans la sculpture et l' architecture, il se trouvait à Rome en 1527 (époque funeste, du pillage barbare auquel cette capitale fut livrée par l' armée du connétable de Bourbon, général de Charles-Quint). Fuyant ces horreurs, Sansovino se réfugia à Venise, avec l' intention de passer ensuite en France, auprès de François I, qui l' avait demandé. Mais s' étant lié d' amitié avec le Titien et Pierre Arétin, et se voyant bien accueilli des Vénitiens, il changea d' avis, et fixa sa demeure à Venise. Maître Buono, architecte au service de la République, étant mort en 1529, Sansovino lui fut donné pour successeur avec un traitement très-convenable et une maison pour son habitation près de l' Horloge, à côté des Vieilles-Procuraties. Sa charge principale c' était celle de présider à la conservation de l' Église et du Clocher de Saint-Marc, et de tous les bâtiments (sauf le Palais-Ducal) adjacents à la Grande-Place.

Jacques remplaça maître Buono et les Lombards avec un style plus pur, plus conforme au style ancien, dans la belle manière de profiler et dans la sobriété des ornements. Sa manière était exempte de cette sécheresse, qui, en comparaison des progrès successifs de l' art, ne manque pas de se faire remarquer dans les édifices élevés par les dignes maîtres, qui florissaient avant lui. Il eut ensuite le bonheur de précéder de trente ans environ le grand Palladio, et bien qu' il fut presque contemporain de Sanmicheli, il l' a pourtant précédé parmi nous dans des ouvrages d' architecture civile, Sanmicheli ayant été employé par la République, avec une si grande gloire pour lui, dans l' architecture militaire. Cette antériorité de Sansovino le mit à même de faire connaître son mérite à Venise, et la circonstance qu' il y a élevé un plus grand nombre d'édifices publics et particuliers, en comparaison de ces architectes, lui acquit une telle réputation, même auprès du vulgaire, que maintenant encore son nom est aussi bien venu en architecture, que celui du Titien en peinture; en sorte que les gens qui ne sont pas érudits en fait d' art, en voulant signaler comme belle une ancienne bâtisse, l' attribuent le plus souvent à Sansovino.

Nôtre ville est aussi ornée de plusieurs de ses œuvres de sculpture: mais nous ne le considérons ici que comme un habile architecte, comme l'auteur de nombreux édifices, parmi lesquels nôtre intention est de publier les principaux, commençant par la Monnaie I. et R. *(la Zecca)* qui se trouve représentée dans les quatre planches, dont nous allons faire la description.

L' ancienne Monnaie se trouvant dans un état d' imminente ruine, le Sénat décréta en 1535 que ce palais serait reconstruit sur le même emplacement; et parmi les divers modèles qui furent proposés, on adopta et mit à exécution celui de Sansovino. L' entrée du côté de la terre est sur la Place de Saint-Marc, dans le portique qu' il éleva plus tard pour la Bibliothèque publique. On a d' abord un petit vestibule, dans l' alignement duquel règne une galerie qui sépare l' édifice en deux parties, et à l' extrémité opposée de cette galerie est l' autre entrée, du côté de l' eau. Les trois étages de cet édifice ont été distribués par nôtre architecte avec un ordre aussi beau qu' approprié au but, afin qu' il y eut tous les locaux adaptés, soit pour l' épuration et la transformation en monnaies des trois métaux, soit pour les bureaux de la Magistrature dirigente et des divers employés, soit même pour la garde de l' argent. C' est au point qui, suivant Vasari, « *il n' existait nulle part un Trésor public aussi bien coordonné et aussi solidement établi que celui-ci* (1). »

Sansovino se proposa pour but d' imprimer à la décoration de cette bâtisse, un cachet de magnificence, digne de ceux qui en avaient ordonné l' exécution, ainsi que de sa destination, et le degré de solidité voulue par suite de cette destination même. L' édifice répondit en effet entièrement à ce double but; car il est entièrement construit en gros blocs de pierre choisie d' Istrie, et il n' est aucune de ses parties, soit à l' intérieur, soit a l' extérieur, qui ne soit convenablement décorée: et la citerne elle-même qui se trouve au milieu de la cour, est ornée d' un vaste entre-colonnement, sur la travée duquel est placé un Apollon, symbole de l' or, et qui est une sculpture très-estimée de Danese Cattaneo, élève de Sansovino lui-même.

Tout individu apercevant, pour la première fois, la façade qui a la vue sur le grand-canal ne pourra jamais se tromper sur la destination du bâtiment auquel cette même façade appartient; il ne pourra le croire consacré ni à l' étude ni à l' agrément, car le caractère grave de son apparence ne permet point de douter de la destination de l' édifice à des ateliers publics. L' architecte a magistralement exprimé ce caractère, en employant l' ordre rustique au premier étage, en laissant aux étages supérieurs les colonnes en bossage, et en exagérant les rapports ordinaires de leur travées, car celles-ci depassent le tiers des colonnes elles-mêmes. Il nous semble pourtant qu' il aurait obtenu un meilleur effet, s' il avait établi les fenêtres de l' ordre Dorique d' une largeur égale à celle des fenêtres de l' ordre Jonique, qui sont au dessus, et si dans les deux ordres, il les avait imaginées toutes simples et sans ces corniches, lesquelles ne laissent pas assez ressortir les colonnes.

Sansovino conserva le même style à l' intérieur de la cour, sans perdre de vue toutefois les sages modifications, que suggérait la diversité d' apparence d' une façade, lorsqu' elle est vue d' un espace ouvert, ou de l' étendue limitée d' une cour. Il conserva l'ordre rustique au premier étage, convertit, aux deux autres étages supérieurs, les colonnes en pilastres avec peu de saillie; il fit les travées un peu moindres que le tiers des pilastres; et pour ce qui est de l' ensemble, il fit la cour moins haute que la façade sur le canal de 5^{m}, 64,$^{cent.}$ 8$^{mill.}$. On reconnait cette différence dans le côté qui sépare la cour elle-même de la galerie. En effet, de ce point jusqu'à la façade, le bâtiment s' élève sur le reste de toute la mesure que nous avons indiquée.

Les moulures des travées de l' intérieur furent également modifiées et reçurent d' autres proportions différentes de celles de l' extérieur; ainsi que l' on peut le constater par la Planche qui les représente. L' examen de cette Planche démontrera pareillement aux artistes que Sansovino n' était guère lige aux régles posées par Vitruve, dans les rapports des ordres, surtout de l'ordre Dorique. Nous conviendrons cependant que la manière de profiler est bien préférable à celle de ses prédécesseurs. La solidité que présent ce royal édifice, n' est pas seulement apparente, mais elle est réelle et il l' a prouvé en demeurant debout après trois siècles, malgré les altérations intérieures, auxquelles il commença à être soumis dès 1797.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTE

(1) Vie de Jacques Sansovino. Florence 1772, in 4.° tome VII, pag 54

Prospetto esterno d'una R. Zecca — Façade extérieure de la Monnaie _ Royale

Scala

Parte degli ordini decorante la Regia Zecca — Partie des ornemens qui décorent la Monnaie Royale

Pianta della Regia Zecca | Plan de la Monnaie Royale

VECCHIA LIBRERIA

ORA UNITA AL PALAZZO REALE

TAVOLE 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59.

I preziosi volumi donati alla Repubblica da messer Francesco Petrarca e dal cardinal Bessarione, furono il motivo che determinò il Senato a decretare la fabbrica della Libreria (1) dirimpetto al Palazzo Ducale, per ivi decentemente disporli e custodirli. Nel 1536, fu dato il carico di eseguirla a Jacopo Sansovino dietro il modello ch' egli ne aveva formato (2).

La pianta, che diamo dei due piani, mostra nel terreno che il portico, il quale rilieva tre gradini della piazzetta, ha ventun arco con altri corrispondenti nell' interno, sedici de' quali servono di botteghe a varì generi di mercature. Tre simili archi che abbracciano tutta la larghezza del fabbricato, formano le due fronti, l' una rivolta alla laguna, l' altra dirimpetto al campanile. Quello di mezzo interno (vie più distinto ne' suoi stipiti da due Cariatidi colossali di Alessandro Vittoria) dà ingresso ad una magnifica scala distesa in due rami, con ricche ed ornate rivolte, la quale monta al palco superiore. Dal suo nobile ripiano si passa nell' antisala, altre volte destinata alle lezioni de' pubblici professori di filosofia e di lettere greche e latine, di poi divenuta Museo di antiche statue: segue poscia la Libreria, che occupa in lunghezza i sette ultimi archi verso il campanile, ed i tre della larghezza. Le altre stanze opposte sino alla estremità sulla laguna, servivano ai varì uffizì dei Procuratori di s. Marco, e si perveniva ad esse per il primo ramo dell' accennata scala nobile, e per altro ad esso di faccia. Tale era la disposizione della fabbrica ideata dal Sansovino; ora è tutta annessa al Regio Palazzo, essendosi nell' anno 1812 trasportati i libri ed il Museo nel Palazzo Ducale, disposti nella sala del Gran Consiglio ed in altri luoghi ad essa contigui.

La facciata è adorna di due soli ordini, Dorico il primo, Jonico il secondo, coronato da una continua balaustrata, sui piedistalli della quale sonovi pregiatissime statue, scolpite dai più celebri discepoli di Jacopo. La sua totale altezza è di piedi veneti 52. Estraordinarie sono le proporzioni tenute dal Sansovino nelle trabeazioni dei detti due ordini, essendo nel Dorico il terzo della colonna, e nell'Jonico alquanto più della metà; proporzioni cotanto esagerate, che farebbero giustamente temere di buon effetto a chiunque non avesse veduto l' edifizio, o non gli venisse posto sott' occhio in disegno; ma il gran merito appunto dell' abile architetto fu di avere realmente ingentilito coteste trabeazioni da renderle gratissime all' osservatore.

Tra le due Tavole che pubblichiamo delle parti dell' ordine Dorico e dell' ordine Jonico, si esamini la prima, e si vedrà ch' ei fece l' architrave circa un sesto maggiore di un modulo, che non alterò la larghezza del triglifo, ma bensì la sua altezza, ch' è quasi doppia della larghezza, per diminuire la cornice, che divise forse in troppi membri per renderli meno pesanti.

Singolare, e senza esempio fra gli antichi monumenti greci e romani, è la trabeazione Jonica, poichè, come si disse, supera la metà della colonna. Può forse averlo animato ad effettuarla quella del palazzo Vendramino, che pochissimo sminuisce della metà di sua colonna; cambiò però l' avveduto artista i rapporti fra l' architrave, il fregio e la cornice, poichè in questa l' architrave è 5 parti, 6 il fregio, 9 la cornice, e nella propria, ritenne per l' architrave le 5 e le 9 parti, ma ne diede 11 al fregio da lui nobilmente ripartito ed ornato, come si vede nella Tavola che lo rappresenta. Le finestre in esso fregio servono ad illuminare i mezzanini, sopraposti alle stanze verso la laguna.

Celebre è pur questa fabbrica per il problema proposto dal Sansovino: *Come far cadere una metà giusta di metopa nell' angolo del fregio dorico.* Abbiamo dal di lui figlio (3), che divulgatasi questa difficoltà per tutta Italia, molti architetti mandarono in disegno i loro pensieri, e lo stesso cardinal Bembo e monsig. Tolomei si prestarono a promuovere questa scoperta. E ragionevole dedurre che si credesse che il Sansovino fondasse la sua ricerca sul passo di Vitruvio al cap. III del lib. IV, ove dice: *Triglyphis ita collocatis, metopae, quae sunt inter triglyphos, aeque altae sint quam longae: item in extremis angulis semimetopia sint impressa dimidia moduli latitudine.* Ma è da riflettersi che Vitruvio dice bensì semimetopa, ma però di solo mezzo modulo, mentre la giusta metà sarebbe di tre quarti di esso modulo; più, supponendo una colonna nell' angolo, non può essere nemmeno il mezzo modulo, perchè sottrar vi si deve la metà del diminuimento della colonna stessa, il quale, per non essere costante, impediva a Vitruvio di additarci precisa la suddetta misura; ed è comune opinione dei suoi Commentatori che siasi ivi servito di un numero certo approssimante per un incerto, aggiungendo Daniele Barbaro (4), che Vitruvio disse *mezza metopa al modo che si dice semituono o semivocale; non che sia mezzo tuono appunto, o mezza vocale, ma perchè è una cosa tra gli estremi.*

Non era dunque possibile sciogliere il proposto problema, supponendo nell' angolo una colonna, o pur anche un pilastro non diminuito, e se lo sciolse il Sansovino fu perchè aggiunse al pilastro angolare un' aletta che poco ribassa da esso, e larga per quanto avea allungato il fregio per introdurvi la mezza metopa. Questa clamorosa cantonata distintamente si ravvisa nella Tavola delle parti dell' ordine Dorico (5). Dobbiamo convenire con lo Scamozzi che non approva nè la promossa difficoltà, nè il ripiego (6). A dir vero, quanto più puro e più bello non sarebbe quest' angolo, se girasse col nudo pilastro ? E ciò maggiormente, che mediante la estesa grandezza della trabeazione, avea superata la difficoltà di fare la metopa quadrata nell' accoppiamento angolare della colonna col pilastro.

Nelle produzioni del genio non di rado accade, anche ad uomini di sommo merito, che s' ingannino nella felice riuscita di qualche loro singolare produzione; mentre, al contrario, ne ritraggono impensata lode in altre che eglino reputavano discretamente pregiabili; deducendo forse l' uno o l' altro effetto dal maggiore o minore studio con cui vi si applicarono.

Terminata questa fabbrica della Libreria, sembrava ad alcuni ch' essa fosse troppo bassa in confronto del Palazzo Ducale che gli è dirimpetto; ma a noi pare che il Sansovino non dovesse prender legge dall' altezza di quella grandiosa mole, ma piuttosto dalla larghezza della piazzetta in cui la erigeva. Non neghiamo che, per quelli che si attengono ai rigidi precetti, non siavi in essa qualche soggetto di critica; ma è vero altresì che questo edifizio ha cotali attrattive di reale bellezza, che reca a tutti piacere, ed ha ottenuto e ognora ottiene, la pubblica approvazione; e siane di ciò garante la lode che spontanea di esso ne fa il più grande degli architetti, Andrea Palladio, nel proemio del suo primo Libro, col dire esser questo *il più ricco ed ornato edificio che forse sia stato fatto dagli antichi in qua.*

Eguale magnificenza ricorre nell' interno, essendo assai ricco di marmi e di scelte colonne. Le vôlte della scala sono ornate con ripartimenti di lavori in plastica del Vittoria, e con dipinti di valenti professori. Un saggio di tali decorazioni si darà nel disegno della vôlta della Libreria, ed ora diamo la sua ricca porta interna, con colonne isolate di bel verde antico, ed una delle due laterali nel ripiano della scala. E degno di osservazione un giudizioso ritrovato del nostro autore nella porta che dal detto ripiano passa all'antisala.

Dalla pianta si riconosce che il mezzo del secondo ramo della scala non corrisponde a quello dell' antisala, differendo fra loro circa un piede e mezzo. Per rimediare a questa sconvenevolezza, collocò Jacopo gli stipiti della porta nel mezzo dell' antisala, ed altri stipiti esterni dietro alle due colonne corri-

VIEILLE BIBLIOTHÈQUE

UNIE MAINTENNANT AU PALAIS ROYAL

PLANCHES 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59.

Les précieux volumes, offerts en don à la République par messire François Pétrarque et par le cardinal Bessarione, furent la cause qui détermina le Sénat à décréter l' érection de la Bibliothèque (1), en face le Palais Ducal, pour les y placer et garder convenablement. En 1536, Jacques Sansovino reçut la mission de construire ce bâtiment, sur le modèle qu' il en avait lui-même tracé (2).

Le plan que nous donnons des deux étages indique, qu' au rez-de-chaussée, le portique, qui s' élève de trois marches au dessus de la petite-place, a vingt-et-une arches avec d' autres correspondant à l' intérieur, dont seize servent de boutiques pour différentes sortes de négoces. Trois arches semblables, embrassant l' entière largeur du bâtiment, en forment les deux façades, l' une tournée vers la lagune, l' autre vis-à-vis le clocher. L' arche du milieu de la façade intérieure (encore plus distincte, dans ses pieds-droits, par deux cariatides colossales d' Alexandre Vittoria) donne entrée à un magnifique escalier, divisé en deux branches, avec des voûtes riches et ornées, jusqu' à l' étage supérieur. De son noble palier, on passe dans l' avant-salle, destinée autrefois aux cours publics des professeurs de philosophie et de lettres grecques et latines, et devenue depuis un Musée de statues antiques. Vient ensuite la salle de la Bibliothèque, laquelle occupe en longueur les sept dernières arches vers le clocher et les trois arches de la largeur. Les autres pièces en face, jusqu' à l' extrémité sur la lagune, servaient aux divers bureaux des Procurateurs de Saint-Marc; et on y parvenait par la première branche de l' escalier noble indiqué plus haut, ainsi que par un autre qui lui faisait face. Telle était la disposition de l' édifice, ainsi que Sansovino l' avait imaginé: maintenant il est annexé tout-entier au Palais Royal, les livres et le Musée ayant été transportés en 1812 au Palais Ducal, où on les a distribués dans la salle du Grand-Conseil et en d' autres pièces qui lui sont contigues.

La façade n' est ornée que de deux seuls ordres: de l' ordre Dorique au premier, de l' ordre Ionique au second, couronné par une balustrade continue, ayant sur ses piédestaux des statues très-apréciées, qui ont été sculptées par les plus célèbres élèves de Sansovino. La hauteur totale de cette façade est de 52 pieds vénitiens. Les proportions gardées par Sansovino dans les travées de ces deux ordres, sont extraordinaires: car dans l' ordre Dorique, les travées sont d' un tiers des colonnes, et dans l' Ionique un peu plus que la moitié. Ces proportions sont tellement exagérées, qu'elles feraient craindre à bon droit qu' il n' en résultât pas un agréable effet, à quiconque n' aurait point vu l' édifice, ou s' il n' en avait pas le dessin sous les yeux. Mais le plus grand mérite de l' habile architecte a précisément été d' avoir tellement ennobli ces travées, qu' il en a rendu la vue agréable à l' observateur.

Des deux Planches que nous publions des deux parties de l'ordre Dorique et de l' ordre Ionique, si on examine la première, on verra que Sansovino a fait l' architrave plus grand d' un module, d' environ un sixième; qu' il n' a pas altéré la largeur du triglyphe, mais qu' il a modifié sa hauteur, laquelle est presque le double de la largeur, afin de diminuer la corniche, qu' il a divisée en trop de parties, peut-être dans le but de les rendres moins lourdes.

La travée, de l' ordre Ionique, à son tour, est unique et sans exemple dans les anciens monuments grecs et romains: car, ainsi qu' il a été dit, elle dépasse la moitié de la hauteur de la colonne. Ce qui peut avoir encouragé l' architecte à la faire ainsi, c' est peut-être l' existence de celle du palais Vendramino, qui est de bien peu de chose moins haute que la moitié de sa colonne. Toutefois, l' habile artiste changea les rapports entre l' architrave, la frise et la corniche. En effet, au palais Vendramino, l' architrave entre pour 5 parties, la frise pour 6 et la corniche pour 9; tandis que Sansovino conserva les cinq et les neuf parties pour l' architrave et la corniche, mais il en donna 11 à la frise, qu' il a noblement répartie et ornée, ainsi qu' on le voit à la Planche, qui la représente. Les fenêtres dans cette frise servent à donner du jour à l' entresol, qui est au dessus des pièces ayant vue sur la lagune.

Cet édifice est aussi célèbre, à cause du problême posé par Sansovino, savoir: *Comment faire tomber une exacte moitié de métope dans l' angle de la frise dorique?* Son fils nous dit (3) que lorsque cette difficulté fut connue dans toute l' Italie, plusieurs architectes transmirent leur pensée par des dessins, et que le cardinal Bembo lui-même, ainsi que monseigneur Tolomei, se prêtèrent pour aider à la solution de cette question. On peut raisonnablement admettre que Sansovino avait établi son problême sur un passage de Vitruve, chap. III, livre IV, où il dit: *Triglyphis ita collocatis, metopae, quae sunt inter triglyphos, aeque altae sint quam longae: item in extremis angulis semimetopia sint impressa dimidia moduli latitudine.* Mais il faut noter que Vitruve dit bien semi-métope, mais cependant d' un seul demi-module; tandis que la juste-moitié serait les trois quarts de ce même module. En outre, en supposant une colonne à l' angle, ce ne peut pas même être le demi-module, car on doit en soustraire la moitié de la diminution de la colonne elle-même: cette diminution n' étant pas constamment la même, empêchait Vitruve de nous indiquer avec précision la dite mesure; et l' opinion commune de ses Commentateurs est qu' il s' est servi ici d' un nombre certain approximatif, au lieu d' un nombre incertain. Daniel Barbaro ajoute (4) que Vitruve a dit *une demi-métope, de même que l' on dit un demi-ton ou un demi-son; non pas que ce soit précisément un demi-ton ou un demi-son, mais parce que c' est quelque chose entre les extrêmes.*

Il n' était donc pas possible de résoudre le problême proposé, si on supposait à l' angle une colonne ou bien un pilastre non diminué, et si Sansovino l' a résolu, c' est parce qu' il ajouta, au pilastre de l' angle, une petite aile, qui est un peu plus basse que ce pilastre, et en lui donnant autant de largeur qu' il avait donné de longueur à la frise, pour y introduire la demi-métope. On distingue parfaitement cette encoignure, qui fit tant de bruit, dans les Planches des parties de l'ordre Dorique (5). Nous sommes forcés de tomber d' accord avec Scamozzi qui n' approuve ni la difficulté soulevée, ni l' expédient (6). À dire vrai, combien cet angle ne serait-il pas plus beau s' il tournait avec le simple pilastre tout nu? D' autant mieux que, moyennant l' extrême grandeur de la travée, l' architecte avait surmonté la difficulté de faire la métope carrée, dans l' accouplement angulaire de la colonne et du pilastre.

Dans les productions du génie, il arrive parfois, même à des hommes du plus grand mérite, de se tromper quant à l' heureux résultat de quelques unes de leurs remarquables productions; tandis qu' au contraire, ils recueillent une louange inattendue d'autres productions, qu' ils regardaient comme médiocrement estimables: cette différente apréciation de l' effet à produire était sans doute le résultat chez eux d' une plus ou moins grande application, que les unes ou les autres de ces mêmes productions leur avaient couté.

Lorsque ce bâtiment de la Bibliothèque fut achevé, quelques personnes trouvèrent qu' il était trop bas, en comparaison du Palais Ducal, qui lui fait face. Mais, quant à nous, il nous semble que Sansovino ne devait point se guider d' après la hauteur de cette masse grandiose, mais plutôt avoir égard à la largeur de la petite-place, sur laquelle il élevait un bâtiment. Nous ne

Prospetto rivolto alla Laguna della Vecchia Libreria ora Palazzo Regio

Façade vers la Lagune de l'ancienne Bibliothèque aujourd'hui Palais Royal

Parti dell'Ordine Dorico della vecchia

Pianta del Pianterreno e del Piano nobile della Vecchia Libreria, ora Palazzo Reale

Plans du Rez de Chaussée et du Premier Étage de l'ancienne Bibliothèque, aujourd'hui Palais Royal

Porta nella Vecchia Libreria ora Palazzo Reale | *Porte dans l'ancienne Bibliothèque, aujourd'hui Palais Royal*

spondenti alla medietà della scala; e col far immobile l' imposta di legno da una parte, ed apribile la restante porzione di essa imposta unita all'aderente stipite, ch' è pur di legno, ottenne la contemplata regolare disposizione con inganno dei più avveduti.

Il Sansovino condusse questa fabbrica sino al decimosesto arco, cominciando dall'angolo verso il campanile, nè vi si pose più mano che dopo dodici anni corsi dietro la di lui morte. Vincenzo Scamozzi fu incaricato di compierla, ed egli la continuò seguendo il modello del suo autore. Il prospetto dei tre archi sulla laguna, ch' egli innalzò da terra sino alla sommità, è in linea ed unito a quello della regia Zecca; ma e disgustoso il vedere che gli aggetti delle loro cornici reciprocamente si addossano sul contiguo fabbricato. Di tale inconveniente si lagna lo Scamozzi nella conclusione del libro VI della sua Opera, ove parla dei vizî dell' architettura, così dicendo: *E talvolta gli ornamenti di un ordine vanno a cozzare con gli altri; come, fuori del nostro consenso, si fece qui in Venezia la testa delle Procuratie* (cioè della fabbrica della Libreria) *verso la laguna con la faccia della Zecca; è parimenti il secondo ordine delle fabbriche de' Procuratori con quelli della Libreria in piazza di s. Marco: le quali tutte cose non sono da eccellenti architetti approvate* (7).

Non si può imputare allo Scamozzi il suddetto difetto nelle due facciate della Zecca e della Libreria, poichè non era in suo potere alterare niuna linea di questa; ma non se gli può menar buono il *senza di lui consenso,* poichè non si ravvisa a qual partito potesse appigliarsi senza incorrere in altro errore. Vedremo poi in seguito essere falsissimo che non sia egli autore dell' altro consimile difetto nell' unione della sua nuova fabbrica delle Procuratie con la testata della Libreria dirimpetto al campanile.

Il sopraccitato cambiamento dell' antisala della Libreria in Museo è opera dello Scamozzi. Fu egli incaricato dal Governo di regolarmente ivi disporre le statue, i busti ed i bassirilievi antichi che il cardinale ed il patriarca, ambi della famiglia Grimani, aveano donato alla Repubblica (8). Vi riuscì egli felicemente, a fronte che in quello spazio non molto esteso fossero tre grandiose finestre sulla piazzetta, tre nel lato opposto, ed una porta nel mezzo dei due lati, come dimostra la pianta. Convertì le finestre in tabernacoli frapposti a pilastri corintî, che sostengono la trabeazione su cui poggia la vôlta, diminuendo la loro apertura, senza sconcertare l'esterna euritmia della fabbrica; e nelle due altre facciate fece consimili divisioni. I tabernacoli sono di bella forma e di grate proporzioni, e ci sembra che farebbero ancora miglior effetto, se il basamento non fosse interrotto dal risalto dei piedistalli delle loro colonne. Ne diamo lo spaccato, sovrapposto a quello dell' ingresso alla scala, dal portico sulla piazzetta. La vôlta del Museo, contesta di legname, con varie inclinate interruzioni, per aiutare l' effetto del dipinto prospettico che lo adorna, non poteva da noi darsi qual si ritrova senza disgustoso effetto, e però l' abbiamo segnata di forma elittica conservando la sua maggiore altezza.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) Per conoscere il pregio di questa Libreria, convien leggere la *Dissertazione storica della pubblica Libreria di s. Marco.* Venezia, 1774, 8.° dell' Ab. Jacopo Morelli.

(2) Il Petrarca donò alla Repubblica i suoi libri nel 1362, come appar dal decreto del Senato in data 4 settembre dello stesso anno, che trovasi nel Sansovino (pag. 77). Accolti dai Veneziani, vennero per alcun tempo custoditi nella sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale, e poscia, insieme agli altri donati dal cardinal Bessarione, si trasportarono *sopra la chiesa di s Marco, ove non essendo molto ben guardati, se ne smarrirono alcuni, ed alcuni furono trascritti ed altri rubati, secondo che piacque a chi ne aveva il governo.* Così dice il Sansovino (pag. 309). Si vede da ciò la niuna critica usata dall' autore delle *Memorie per la vita del Petrarca* (vol. III, pag. 646), e dal Ginguenè, nella *Storia della Letteratura Italiana,* i quali riferiscono che la veneta Repubblica *disegnò un palazzo per stanza del Petrarca e de' suoi libri, e chiamavasi il Palazzo delle due Torri, appartenente alla famiglia de' Molini.* In questa dimora abitò bensì il Petrarca, *quando, a nome de' Principi di Milano, fu Oratore alla Repubblica,* come in altro luogo afferma il ripetuto Sansovino (pag. 76); ma non già furono ivi collocati i suoi libri, non più suoi ma de' Veneziani.

Il Bessarione poi, morendo nel 1473, legò pur esso i suoi preziosi manoscritti alla medesima Repubblica, ordinando che venisse eretto un edifizio per contenerli. Questa disposizione però non ebbe effetto se non sessantatre anni dopo, cioè nel 1536, come dicono gli storici.

F. Zanotto

(3) *Venezia città nobilissima,* ecc.; libro in 8.°, pag. 205. Venezia, 1604, in 4.°

(4) Nel suo Commento ai dieci libri di Vitruvio; lib. IV, p. 110. Venezia, per il Marcolini, 1556, in fol.

(5) Milizia pur dice che sì il problema che il ripiego sono una inezia. Confessa però, che l' architettura di questo edifizio è savia, senza tagli e risalti, e conchiude lodandola altamente.

(6) Nella parte seconda della sua *Architettura Universale,* lib. IV, cap. VII, pag. 20. Venezia, 1615, fol.

(7) Vincenzo Scamozzi, del quale avremo più volte motivo di parlare in queste nostre dichiarazioni, nacque in Venezia l' anno 1552, ed avendo stabile domicilio in Venezia, si nomina nella sua architettura *architetto veneto.* Mancò a' vivi in questa città nel 1616. Quando morì il Sansovino aveva 18 anni, e 28 al cader di Palladio; sicchè può avere conosciuto il primo e conversato col secondo. Apprese i primi rudimenti dell' arte dal di lui padre, sviluppò le sue idee nel veder qui erigere le magnifiche fabbriche, si formò valente architetto colla lettura di Vitruvio e dell' Alberti, e collo studio degli antichi monumenti da lui delineati negli anni 1579, 1580; ed acquistò tali cognizioni e dottrine, da poter essere autore della rinomata opera da lui pubblicata nell' anno 1615 col titolo di *Architettura universale.* Complete notizie di questo illustre architetto si hanno nella di lui vita separatamente stampata nell' anno 1770 dal dotto Temanza, che la riunì a quelle dei più celebri architetti e scultori veneti ch' ei pubblicò nell' anno 1778. In queste vite sono con maestria descritte le fabbriche delle quali parliamo. Chi ha la pazienza di leggere per esteso i VI libri dello Scamozzi, e di tollerare le noiose ripetizioni, le frequenti ed inutili erudizioni, l'incolto suo stile, vi trova un eccellente ed utile trattato teorico-pratico di architettura. Vi si ravvisa, pure non senza nausea, quanto ei fosse ricolmo di amor proprio e sprezzatore delle altrui opere, non risparmiando, quando fa d' uopo, chiunque, compreso anche lo stesso Vitruvio. Palladio è quello ch' egli prese più di mira, a fronte che sia stato sempre il suo esemplare, come manifestano le di lui opere. Nell' edificio della Libreria, oltre il riportato rimarco delle cantonate, critica irragionevolmente il Sansovino sulla proporzione degli archi, e disapprovando i rapporti delle due trabeazioni con le colonne, dice che paiono *cappelli alla Vallona.* Forse saranno stati cappelli assai grandi usati dai cacciatori nelle valli

Si potrà consultare ancora il Commentario sulla vita e sulle opere dello Scamozzi, esteso dal chiar. Filippo Scolari (Treviso, 1837).

(8) I pezzi più scelti di questo Museo furono assai bene incisi sui disegni dei due cugini Zanetti, e pubblicati in due tomi in folio negli anni 1740, 1743.

---

refuserons pas d'admettre avec ceux qui se tiennent strictement aux sévères préceptes de l'art, qu' il y aurait quelque sujet de critique dans l'édifice de la Bibliothèque. Mais il n' en est pas moins vrai qu' il possède de tels attraits, d' une beauté si réelle, qu' il plait à tout le monde, et qu' il a obtenu, comme il obtient encore, l' approbation générale. En garantie de cet assentiment universel, nous citerons l' éloge spontané qu' en fait le plus grand des architectes, André Palladio, dans l' avant-propos de son premier Livre, lorsqu' il dit que *cet édifice est le plus riche et le mieux orné, qui ait été fait depuis l' antiquité jusqu' aux temps modernes.*

Une égale magnificence règne à l' intérieur, qui est fort riche en marbres et en colonnes choisies. Les voûtes de l' escalier sont ornées de compartiments en ouvrages de stucs par Vittoria, et de peintures par d'habiles maîtres. Nous donnerons dans le dessin de la voûte de la Bibliothèque, un échantillon de ces décorations, et nous donnons maintenant la représentation de sa riche porte intérieure, avec des colonnes isolées d' un beau vert-antique, et d' une des deux portes latérales donnant sur le palier de l'escalier. Une invention de nôtre architecte, appliquée par lui à la porte qui, de ce palier, introduit dans l' avant-salle, mérite d' être remarquée.

Par le plan, on reconnaît que le milieu de la seconde branche de l'escalier ne correspond point à celui de l' avant-salle, la différence entre les deux étant d' environ un pied et demi. Pour remédier à cette inconvénient, Jacques Sansovino plaça les jambages de la porte au milieu de l'avant-salle, et d'autres jambages extérieurs derrière les deux colonnes correspondantes à la moîtié de la salle; et en rendant fixe l' imposte en bois d' un côté et mobile dans la portion restante de cette même imposte, jointe au jambage adhérant, qui est aussi en bois, l' architecte a obtenu par la régularité de disposition qu' il recherchait de façon à tromper les gens les plus clairvoyants.

Sansovino amena cette bâtisse jusqu' à la seizième arche, en commençant par l'angle vers le clocher, et on n' y toucha plus que lorsque douze années s' étaient écoulées depuis sa mort. Vincent Scamozzi fut chargé de l'achever, et il la continua suivant le modèle de son auteur. La façade des trois arches sur la lagune qu' il éleva depuis le sol jusqu' aux combles, est en ligne et uni avec la façade de la Monnaie royale à laquelle elle est jointe. Mais les saillies de leurs corniches, s' appuyant réciproquement sur l' édifice contigu, produisent un disgracieux effet à la vue. Scamozzi se plaint de cet inconvénient dans la conclusion du livre VI de son Ouvrage, où parlant des vices de l' architecture, il s' exprime ainsi: *Et quelques fois les ornements d' un ordre vont rencontrer ceux d' autres ordres; ainsi que, sans nôtre consentement, on a fait ici à Venise, pour le sommet des Procuraties* (c' est-à-dire de l' édifice de la Bibliothèque) *vers la lagune, qui rencontre la façade de la Monnaie; et de même pour le second ordre des Procuraties qui envahit ceux de la Bibliothèque sur la place de s. Marc; tout cela n' est point approuvé des meilleurs architectes* (7).

Le défaut dont il s' agit dans les deux façades de la Monnaie et de la Bibliothèque ne peut être attribué à Scamozzi, car il n' était pas en son pouvoir d' altérer la moindre ligne de cette dernière bâtisse. Mais on ne peut lui passer les mots: *sans nôtre consentement.* En effet, on ne voit pas trop quel autre parti il aurait pu prendre, sans tomber dans une autre erreur. Nous verrons aussi ensuite qu'il ne dit pas la vérité lorsqu'il affirme qu' il n' est point l'auteur d'un autre défaut semblable dans l' union de la nouvelle bâtisse des Procuraties, dont il fut l' architecte, avec la sommité de la Bibliothèque, en face le clocher.

Le changement, dont il a été question plus haut, de l' avant-salle de la Bibliothèque en Musée, est l' œuvre de Scamozzi. Il fut chargé par le Gouvernement d' y disposer régulièrement les statues, les bustes et les bas-reliefs antiques, dont le cardinal et le patriarche Grimani avaient fait don à la République (8). Il réussit avec bonheur dans cette tâche, bien que dans cet espace, qui n' est pas trop vaste, il y eut trois grandes fenêtres sur la petite-place, trois sur le côté opposé, et une porte au milieu des deux côtés, ainsi que le plan l' indique. Il convertit les fenêtres en tabernacles, interposés à des pilastres corinthiens, qui soutiennent la travée, sur laquelle repose la voûte, en diminuant leur ouverture, sans troubler la symétrie extérieure du bâtiment; et il fit de semblables séparations dans les deux autres façades. Les tabernacles sont d' une belle forme et d' agréables proportions. Il nous semble pourtant qu'ils feraient encore un meilleur effet, si le stéréobate n'était pas interrompu par la saillie des piédestaux de leurs colonnes. Nous en donnons la coupe, superposée à celle de l' entrée vers l' escalier par le portique sur la petite-place. La voûte du Musée, formée de boiseries, avec diverses interruptions inclinées, pour aider à l' effet du plafond peint en perspective qui l'orne, ne pouvait être donnée par nous ici telle qu'elle existe, sans qu' il en résultât un effet désagréable: nous l' avons toutefois tracée en forme elliptique, en conservant sa plus grande élévation.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Pour bien connaître le mérite de cette Bibliothèque, il faut lire la *Dissertation historique sur la Bibliothèque publique de Saint-Marc.* Venise, 1774, 8°, de l' Abbé Jacques Morelli

(2) Pétrarque fit don de ses livres à la République en 1362, ainsi qu' il appert du décret du Sénat en date du 4 septembre de la même année, que l' on retrouve dans Sansovino (page 77). Reçus par les Vénitiens, ces livres furent gardés quelque temps dans la salle du Scrutin, au Palais Ducal, et ensuite conjointement aux autres donnés par le cardinal Bessarione, ils furent transportés au dessus *de l' église de Saint-Marc, où n' étant pas trop bien gardés, quelques uns furent égarés, d' autres copiés et d' autres volés, suivant que cela fut le bon plaisir de qui en avait la garde.* C' est ainsi que Sansovino s'exprime (page 309). D' après cela, on peut juger du peu de critique montrée par l'auteur des *Mémoires pour la vie de Pétrarque* (vol. III, page 646), et par Ginguené, dans l' *Histoire de la Littérature Italienne,* lesquels rapportent que la République de Venise *désigna un palais pour la demeure de Pétrarque et pour y recueillir ses livres, et que ce palais s' appelait le Palais des deux Tours, appartenant à la famille des Molini.* Pétrarque a bien en effet occupé ce local, *lorsque, au nom des Princes de Milan, il vint Ambassadeur à Venise,* ainsi que Sansovino lui même l' affirme (page 76), mais ses livres, qui n' étaient plus ses livres, mais ceux des Vénitiens, n' y furent pas placés.

Bessarione à son tour, venant à mourir en 1473, légua de même ses précieux manuscrits à la République, en prescrivant la construction d' un édifice pour les contenir. Toutefois cette disposition ne fut exécutée que 63 ans après, c' est-à-dire en 1536, ainsi que les historiens le rapportent.

F. ZANOTTO

(3) *Venise, ville des plus nobles*, etc., livre in 8.°, page 205. Venise, 1604, in 4.°

(4) Dans son commentaire sur les dix livres de Vitruve; livre IV, page 110. Venise, par Marcolini, 1556, *in folio.*

(5) Milizia dit néanmoins que le problème aussi bien que l' expédient, sont des futilités. Il avoue cependant que l' architecture de cet édifice est bien entendue, qu' elle est sans coupures ni saillies, et il conclut en la louant hautement.

(6) Dans la seconde partie de son *Architecture Universelle,* livre IV, chap. VII, page 20. Venise, 1615, *in folio.*

(7) Vincent Scamozzi, dont nous aurons plusieurs fois occasion de parler dans le cours de nos explications, nacquit à Venise en 1552, et comme il avait son domicile fixé à Venise, il s' intitule dans son ouvrage sur l' architecture, *architecte vénitien.* Il mourut dans cette ville en 1616. Lorsque Sansovino mourut, Scamozzi avait 18 ans, et 28 à la mort de Palladio, de façon qu' il peut avoir connu le premier et conversé avec le second. Il apprit de son père les premiers éléments de l' art, developpa ses propres idées, en voyant construire à Venise de magnifiques édifices, il devint un habile architecte en lisant Vitruve et Alberti, et en étudiant les anciens monuments, qu' il dessina en 1579, 1580; enfin, il acquit de telles connaissances et un si grand savoir, qu' il fut à même d' écrire le célèbre ouvrage qu' il publia en 1615, sous le tître de l' *Architecture universelle.* De complètes notions sur cet illustre architecte se trouvent dans sa vie, imprimée à part en 1770 par le savant Temanza, qui la réunit à celles des plus célèbres architectes et sculpteurs vénitiens, qu' il publia en 1778. Les édifices dont nous parlons sont habilement decrits dans ces vies. Celui qui aura la patience de lire tous entiers les six livres de Scamozzi, et d'endurer les ennuyeuses répétitions, les fréquentes et inutiles éruditions, ainsi que la négligence de son style, trouvera dans cet ouvrage un excellent et utile traité théorico-pratique d' architecture. On y reconnait aussi, non sans un peu de dégoût, combien l' auteur était rempli d'amour-propre, et combien il faisait peu de cas des ouvrages des autres, n'épargnant, au besoin, personne, pas même Vitruve. C' est Palladio qu' il a le plus attaqué, bien qu'il l' ait toujours pris pour modèle, ainsi que ses œuvres le démontrent. A propos du bâtiment de la Bibliothèque, indépendamment de l' observation que nous avons rapportée, et qui concerne l' encoignure, Scamozzi critique déraisonnablement Sansovino au sujet de la proportion des arches, et désapprouvant les rapports des deux travées avec les colonnes, il dit qu' elles ont l' air de *cappelli alla Vallona* (a) Peut-être étaient-ce ces chapeaux assez grands que portaient les chasseurs des vallées.

On pourra aussi consulter le Commentaire sur la vie et sur les ouvrages de Scamozzi, que l' illustre Philippe Scolari a écrit. (Trévise, 1837.)

(8) Les pièces les plus choisies de ce Musée ont été assez bien gravées, d'après les dessins des deux cousins Zanetti, et publiées en deux volumes *in folio*, en 1740 et 1743.

(a) *Chapeaux à la Vallone.* (N. du Trad.)

VÔLTA DELLA PUBBLICA LIBRERIA

TAVOLA 60.

La Tavola che qui si offre mostra l' ornamento della celebre Vôlta dell' antica pubblica Biblioteca.

Di questa parte importantissima d' interna decorazione, in cui spiegava tanto fasto, e lussureggiava di sì ricca pompa la romana magnificenza, non fu men curante e sollecita la splendidezza dei Veneti. Ne fan prova e fede ad un tempo la preziosità ed eleganza, che spiccan del pari nelle lucenti soffitte del Ducale Palagio. Ma vince ogni altra, se non in sontuosità, almeno in bellezza, la Vôlta che ci prepariamo a descrivere. E ben conveniva che *il più ricco ed ornato edifizio* che, per giudizio dell' insigne Palladio, *fu forse eretto dagli Antichi* fino a' suoi tempi, e che dall' Aretino fu detto *superiore all' invidia*, portasse impresse anche internamente le tracce della nobiltà e del buon gusto. Sembra che il Genio delle Arti abbia spesa ogn' industria per tergere con sì stupendo lavoro la macchia contratta nella lagrimevol caduta di quella Vôlta, per cui l'immortal Sansovino soggiacque a tante amarezze (1). La superficie di essa è divisa in ventun comparti, ciascuno dei quali riceve entro il campo un quadro di figure ad olio, circolare e simile ad una medaglia. Queste pitture elettissime sono opera di maestra mano, e restano legate graziosamente da varî rabeschi, parto di leggiadro pennello. Ne piace ricordare, che questa collezione è un gioiello di preziosità inestimabile, e tanto rara, quanto splendono illustri i nomi di un Paolo, di uno Zelotti, di uno Schiavone, di un Salviati e di altri eccellenti maestri, che sono concorsi a formarlo, e dalla cui fama è raccomandato questo singolar monumento della nostra gloria. Le misure prese, onde sì squisito lavoro venisse condotto alla maggior perfezione, basterebbero sole a far l' elogio della sapienza ed avvedutezza dei veneti Padri. Chiamati eglino all' uopo i più distinti pennelli che fiorissero in quell' aurea età, apriron fra essi una bella gara, e posero arbitra e distributrice della meritata corona l' imparzialità dei medesimi concorrenti. Il giudizio ebbe effetto, e l' onor della palma cadde, di uniforme sentenza. sopra il Caliari. Questo giudizio fu consacrato dall' ammirazione e dal plauso di ogni età e di ogni scuola. Sarebbe nei voti che eguali occasioni si riproducessero assai di sovente, e che non meno con esse si rinnovellassero esempi di tanto senno!

ANTONIO DIEDO.

NOTA

(1) Questo disgraziato avvenimento costò al Sansovino la prigionia, oltre ad una multa di mille ducati ed alla perdita dell' impiego. La cosa per altro riuscì a buon termine; poichè fu tratto dal carcere, rimborsato e restituito al primiero posto. Narra la storia, che prese gran parte al di lui infortunio la cordialità de' suoi amici, e singolarmente quella di Tiziano e dell' Aretino.

Cadeva questa vôlta la notte del 18 dicembre 1545. Giustificavasi il Sansovino di questa caduta, accagionando il ghiaccio prodotto dal freddo straordinario accaduto in quella stagione, e dai tiri delle artiglierie fatti dalla galera venuta da Baruti: come meglio si potrà rilevare dal Processo instituito dalla Procuratia in quella occasione, pubblicato nell'agosto 1855, in occasione della laurea ottenuta in matematica da Giuseppe co. Michiel e Antonio Boffo, co' tipi del veneto tipografo Naratovich. — Da esso processo rilevasi poi il modo con cui dai Procuratori fu compensato il Sansovino de' mille ducati spesi in rifare la vôlta caduta, ben diverso da quanto pare accenni qui l' illustratore.

F. ZANOTTO

AGGIUNTA

La gara famosa promossa dalla Veneta Repubblica fra i più distinti pittori del secolo decimosesto, per ornare questa Vôlta, e le varie ed incerte notizie date dagli scrittori intorno agli artefici, ed ai soggetti allegorici qui espressi, ne mossero a dire alcun che sui medesimi, onde lo studioso non cada in errore, scorrendo per avventura quelle pagine che trattano di tali opere stupende.

De' ventuno comparti, di cui si adorna la Vôlta, ne vennero dati a dipingere tre per ogni artista: quindi sette di loro furono scelti alla nobile prova.

Incominciamo dai primi, sovrastanti alla porta d' ingresso, ad esser discordi gli storici e gl' illustratori, tanto sull' artefice, che sul soggetto rappresentato. Dice primo il Sansovino che vennero coloriti da Jacopo Tintoretto (1); poi Marco Boschini, nelle *Ricche Miniere della Pittura*, confondendo nomi ed opere, li giudica lavoro dei Fratini, sognati da lui fratelli, e che non sono altro che quel Giovanni de Mio, di cui parleremo in appresso (2): così anche riporta il *Trattato della Veneziana Pittura* impresso dal Tosi (3). — Vien poscia Zanetti, quel fino conoscitore degli stili de'nostri maestri, il quale, scossa la polvere delle vecchie carte, trasse dall' archivio della Procuratia de' *Supra* una nota di spese, sotto il di 14 febbraio 1556, dalla quale rilevasi, che l' artista che operò queste tele, non è altrimenti veruno de'nominati, ma sì un Giulio Lizinio o Licinio, il quale da un altro accordo conchiuso con esso il dì 10 aprile 1584, si vede che era di patria romano (4); alla quale autorità sembra piegarsi anche il chiarissimo co. Fabio Maniago (5). — Parrebbe che dopo tali prove, gli scrittori venuti dappoi dovessero aver fatto eco allo Zanetti, non già sul nome dell' artefice, che è fuori di ogni controversia, ma sulla patria di esso; giacchè, e il documento portato in campo dal ripetuto Zanetti, e lo stile che svela chiaramente la origine romana, per Romano appunto manifestano questo Licinio; ma invece lo Sandrart (6), il Lanzi (7), il Moschini (8), ed altri ancora lor pedissequi o copisti, fra' quali il Ticozzi (9), dicono, che questo Giulio fu seguace di Giannantonio Licinio, detto il Pordenone, e che lavorati da lui questi rotondi passò in Augusta, ove morì nel 1561: aggiungendo, i tre primi, che il soprannome di Romano gli venne dalla dimora sua in quella città, e così poscia chiamato per distinguerlo dagli altri Licinii pittori del medesimo nome.

Ognun vedrà facilmente quale ammasso di errori contengano queste notizie, soltanto che ponga mente al documento recato dallo Zanetti, col quale si scorge essere il nominato Licinio Romano non solo, ma vivente in Venezia ancora nel 1584.

O questi Licinii erano due, o di uno se ne fecero due. Nel primo caso, ben si può conciliare che il voluto nipote del Pordenone sia quello morto in Augusta nel 1561, tanto più che vien riportata dal De Piles (10) la inscrizione posta sur una casa ivi da Giulio dipinta, nella quale vien detto egli Veneto cittadino; e che l' altro, Romano di nascita e di studî, sia il vissuto in Venezia e decesso dopo il 1584. Nel secondo caso converrebbe negare la esistenza di uno o dell' altro dei documenti riportati dallo Zanetti e dal De Piles, il che sarebbe fuor d' ogni ragione. — Quindi ne sembra stabilire, che due potessero essere questi Licinii, tanto più quanto che, osservati i dipinti di questa Vôlta operati dal Romano, come considera lo Zanetti ed il Maniago, e come possono certificarsi tutti coloro che hanno occhi d' artista, si riconosce chiaramente lo stile di quella scuola, affatto lontano, ed anzi opposto al fare del Pordenone, e de' suoi alunni e seguaci. — Ne duole però rilevare, che anche il dotto Maniago ruppe a questo scoglio, poichè nel mentre nel testo sembra egli inclinare al parere dello Zanetti, e perciò appunto nelle note esclude fra le opere del veneto Licinio questi tre tondi, riporta poi di questo Licinio la morte non al 1561, come notano gli altri storici, ma sì al 1584, ultima età mostrata dall' accordo veduto dallo Zanetti del Licinio Romano.

Ciò in quanto all' artista; che in quello concerne a' soggetti in essi rotondi figurati, sendo allegorie alquanto oscure, vennero o non intese dagli scrittori, o male spiegate. Laonde diremo, che la prima esprime la Natura dinanzi a Giove, la quale sommessa gli chiede virtù di riprodur sulla terra gli esseri da esso Giove creati; ed il Nume volgendosi a Pallade, che giace alla manca, si consiglia con essa intorno all' ordine che dee la Natura seguire. Si riconosce quest' ultima per la

VOÛTE DE LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE

PLANCHE 60.

La Planche que nous offrons ici présente l'ornement de la voûte célèbre de l' ancienne Bibliothèque publique.

La splendeur des Vénitiens ne donna pas moins de soins et ne montra pas moins de sollicitude dans cette partie si importante de la décoration intérieure, dans laquelle la magnificence romaine déployait tant de faste et s' étalait avec une si riche pompe. Nous en avons la preuve et le témoignage, à la fois, dans l' élégance et la beauté qui brillent également dans les splendides soffites de l' ex Palais Ducal. Mais toutes les autres sont surpassées, si ce n' est en magnificence, du moins en beauté, par la voûte que nous nous apprêtons à décrire. Il fallait bien, du reste, que *l'Édifice, le plus riche et le plus orné*, qui, de l' avis de l' illustre Palladio, *ait été élevé depuis les anciens jusqu' à son époque*, et que Pierre Arétin a proclamé, *supérieur aux traits de l' envie*, portât empreintes, même intérieurement, les traces de la grandeur et du bon goût. Il semble que le Génie des arts ait déployé toute son industrie pour effacer, au moyen de cet admirable travail, la tache encourue par la regrettable chûte de cette voûte, qui fut la cause de tant d' amertumes souffertes par l' immortel Sansovino (1). La surface de cette voûte est divisée en vingt-et-un compartiments, chacun desquels a reçu dans son champ un tableau circulaire à l' huile, semblable à un medaillon. Ces peintures si choisies, sont l' œuvre d' une main de maître, et sont gracieusement reliées par diverses arabesques, produit d' un gracieux pinceau. Nous aimons à rappeler ici que cette collection est un bijou d' un prix inestimable, et aussi excellent que digne de l' éclat dont brillent les noms d' un Paul (Véronèse), d' un Zelotti, d' un Schiavone, d' un Salviati et d' autres grands maîtres, qui ont concouru à le former, et par la renommée desquels se recommande ce rare monument de nôtre gloire. Les mesures prises pour qu' un travail aussi exquis fut amené à sa plus grande perfection, suffiraient seules pour faire l' éloge de la sagesse et de la sagacité des Pères de Venise. Ils appelèrent pour ce travail les peintres les plus distingués, qui florissaient dans cet âge d'or, et ayant ouvert entre ceux-ci un noble concours, ils rendirent l' impartialité des concurrents eux-mêmes l'arbitre et le dispensateur de la couronne qui serait méritée. Le jugement eut lieu, et l' honneur de la palme échut a l' unanimité des voix à Caliari. Cet arrêt fut sanctionné par l' admiration et les louanges de tous les âges et de toutes les écoles. Il serait à désirer que des occasions semblables se présentassent souvent, et que de même on vît se reproduire des exemples d' une pareille grandeur d' âme.

ANTOINE DIEDO

NOTE

(1) Ce malheureux évènement coûta à Sansovino la prison, outre une amende de mille ducats et la perte de son emploi Toutefois, les choses finirent par bien se passer pour lui, car il fut délivré de la prison, remboursé et rendu à son ancienne charge. L' histoire rapporte que la cordialité de ses amis prit une grande part à son infortune, et particulièrement celle du Titien et de l' Arétin.

Cette voûte s' écroula dans la nuit du 18 *décembre* 1545. *Sansovino se justifiait de cette chûte, l'attribuant à la gelée produite per le froid extraordinaire qui survint dans cette saison, et par l' ébranlement causé par les coups de canon, tirés par la galère venue de Béyrouth ; ainsi qu' on pourra encore mieux le constater par le Procès instruit par la Procuratie à cette occasion, et qui a été publie en août 1855 par les presses de Naratovich, imprimeur vénitien, lorsque furent reçus docteurs ès sciences mathematiques le comte Joseph Michiel et Antoine Baffo. On voit ensuite par ce procès la manière dont Sansovino fut indemnisé par les Procurateurs des mille ducats dépensés à réédifier la voûte écroulée ; cette manière est bien différente de ce que semble indiquer ici l auteur de cette illustration.*

F. ZANOTTO.

SUPPLÉMENT

Le fameux concours ouvert par la République de Venise entre les peintres les plus distingués du seizième siècle, pour la décoration de cette voûte, ainsi que les notices diverses et incertaines que les écrivains nous ont laissées sur les sujets allégoriques qui y sont représentés, ainsi que sur les artistes, qui les ont exécutés, nous ont suggéré la pensée de dire ici quelques mots à cet égard, afin que les gens studieux ne soient pas induits en erreur, si par hasard ils parcourent les pages qui traitent de ces merveilleux travaux.

Des vingt-et-un compartiments, qui ornent la Voûte, on en donna à peindre trois à chaque artiste: ainsi sept d' entr' eux furent choisis pour cette noble travail.

Dès les premiers compartiments, qui se trouvent au dessus de la porte d'entrée, les historiens et les illustrateurs, commencent à ne pas être d'accord ni sur l'artiste, ni sur le sujet représenté dans ces tableaux. Sansovino, pour le premier, dit qu'ils furent peints par Jacques Tintoret (1); vient ensuite Marc Boschini, qui, dans ses *Riches mines de la peinture*, confondant noms et ouvrages, estime que ces ouvrages soient des Fratini, qu' il prend, en rêvant, pour deux frères et qui ne sont qu' une seule personne, celle de Jean de Mio, dont nous parlerons plus tard (2); c'est aussi ce que rapporte le *Traité sur la Peinture vénitienne*, imprimé par Tosi. Vient ensuite Zanetti, ce fin connaisseur des manières (3) de nos anciens maîtres, qui, ayant secoué la poussière des vieux papiers, a retiré des Archives de la Procuratie de *Supra*, une note de dépenses, à la date du 14 février 1556, de laquelle il appert que l' artiste, qui a peint ces toiles n' est pas autrement l' un de ceux qui sont cités plus haut, mais vraiment un certain Jules Lizinio ou Licinio, que l' on voit, par un autre arrangement conclu avec lui le 10 avril 1584, être natif de Rome (4); et à cette autorité paraît se plier aussi l' illustre comte Fabius Maniago (5). — Il paraîtrait qu' après de telles preuves, les écrivains qui sont venus postérieurement, auraient dû faire écho avec Zanetti, non pas sur le nom de l' artiste, qui est en dehors de toute controverse possible, mais sur sa patrie; car le document produit par Zanetti et la manière qui révèle clairement l' origine romaine, indiquent précisément que ce Licinius est l' auteur de ces peintures. Mais, au lieu de cela, Sandrart (6), Lanzi (7), Moschini (8) et autres qui ont suivi leurs traces ou les ont copiés, au nombre desquels Ticozzi (9), disent que ce Jules fut un élève de Jean-Antoine Licinio, dit le Pordenone, et qu' après avoir exécuté ces ovales, il alla à Augsbourg, où il mourut en 1561: les trois premiers ajoutent que le surnom de Romain, lui vint de son sejour à Rome, et qu' il fut ensuite appelé ainsi pour le distinguer des autres Licinii, peintres du même nom.

Chacun peut reconnaître quel amas d' erreurs ces notices contiennent, dès qu'on réfléchit au document exhumé par Zanetti, duquel il résulte que le Licinio dont il s' agit, non seulement était Romain, mais aussi qu' il vivait encore à Venise en 1584.

De deux choses, l' une: ou il y avait deux Licinii, ou bien d' un seul on en a fait deux. Dans la première hypothèse, on pourrait admettre que celui, qu' on prétend élève et neveu du Pordenone, soit celui qui est mort à Augsbourg en 1561; d' autant plus que de Piles (10) rapporte une inscription placée sur une maison peinte par Jules dans la dite ville; laquelle inscription dit qu' il était citoyen de Venise; et que l' autre, Romain de naissance et par ses études, est celui qui a vécu à Venise et y est mort après l' an 1584. Dans la seconde hypothèse, on serait amené à nier l' existence de l' un ou de l' autre des documents rapportés par Zanetti et de Piles, ce qui serait tout-à-fait déraisonnable. Conséquemment, il nous semble bien établi que les Licinii peuvent bien avoir été au nombre de deux; d' autant plus que, si on observe les peintures de cette Voûte, exécutées par le Romain, ainsi que le font remarquer Zanetti et Maniago, et comme peuvent s' en rendre compte tous ceux qui ont des yeux d' artistes, on reconnaît clairement le style de l' école romaine, tout-à-fait éloigné et même opposé à celui du Pordenone ainsi que de ses élèves et imitateurs. — Nous sommes toutefois peinés d' avoir à noter que le docte Maniago est aussi venu se heurter à cet écueil; car, pendant

moltiplicità delle mamme a lei date dall'artefice, come espressa veniva dagli antichi Miti: ed il soggetto è per sè stesso chiarissimo, vedendosi i varî animali e le piante al basso introdotti, a' quali addita col supplichevole cenno la Natura medesima. Come dunque fantasticarono alcuni che qui veggansi espresse le cure necessarie alla Virtù? — La seconda simbolica rappresentazione offre la Teologia dinanzi agli Dei, mostrando in atto ciò ch' ella opera col mezzo della Fede, della Speranza, della Carità e delle Opere buone; allegoria questa per vero dire assai strana, poichè invece di effigiare seduta sull' orbe la Triade indivisa, colori il Licinio, con abbominando pensiero, Giove coll' aquila al fianco, e adagiato a sembianza di facchino, che volge gli occhi alla Speranza, donna con una croce nella destra, e alla Fede tenente il calice in mano e le tavole venerande del Decalogo eterno, come se il Re de' Numi pagani imperasse sulla legge vincitrice del Nazareno. — L' ultima offre la Filosofia naturale, seduta sulle sfere, cogli elementi, e le produzioni tutte intorno a lei, quasi aspettando di ricever da essa norme e regola nella vita.

I tre rotondi che seguono, sono opere di Giuseppe Porta, detto il Salviati, e figurano, il primo la Virtù, la quale volgendo il tergo a Fortuna e tenendo una corona in mano, si consiglia colle quattro Virtù cardinali. È dessa armata di ferrea maglia e di elmo, per dimostrare, che la Virtù combatter dee sempre colle passioni dell' animo e vincere; laddove voglia conseguire la meta a cui aspira. Il secondo offre l' Arte, che addita a Mercurio i frutti del di lei ingegno, e Pluto, nume delle ricchezze, par voglia esprimere il premio che l'Arte consegue, una volta che si applichi con diligenza e con istudio ai lavori nei quali si affatica. L' ultimo finalmente esprime la Milizia, che colla destra abbraccia il fulmin di Marte, e colla sinistra impugna una lancia, e sembra discorrer con Ercole, bellissimo nudo, che ascolta i di lei ragionari. — Per queste tre tele ebbe il Salviati di premio sessanta ducati, come gli ebbe il Caliari; a differenza degli altri, i quali non ne ottennero che soli quaranta. Ciò si comprova col citato documento veduto dallo Zanetti.

Si accordano gli scrittori, e sull' artista Giambattista Franco detto Semolei, che operò i dipinti compresi nel terzo ordine, e sul soggetto in essi rappresentato. Nel documento che pubblicò lo Zanetti si denomina Battista di Franchi, per corruzione forse di dialetto. — Nel primo è espressa l' Agricoltura, che nel grembo ha raccolti i frutti della terra da essa coltivata, e alla destra le siedon vicini Pomona e Vertunno, e alla manca, più basso, sdraiata è Cerere, col corno di dovizie in mano. Nel secondo vedesi simboleggiata, in Diana, la caccia, e questa diva, colla lancia in collo, è cinta dalle sue Ninfe, nel mentre fugge da lei Atteone colla fronte conversa in cervo. Nell' ultimo finalmente sono espressi i Frutti della fatica; quinci in due atleti lottanti, e quindi in Aracne seduta, che colla destra mostra la tela ordita dall' insetto, in cui fu conversa per la gelosia di Minerva. Un Genio di retro mostra ad essa le superne regioni; allusione, al detto di Esiodo:

. . . . Se ti fai operoso,
Agli uomini e agli Dei vivrai più caro. — Lav. e Gior. cap. 4.

Giovanni de Mio, vicentino, soprannominato il Fratina, avea dipinto i tre rotondi dell' ordine quarto: se non che, peritone uno dalle pioggie filtrate per difetto del coperto, venne rifatto da Bernardo Strozzi, detto il Prete genovese. Figurano, i due esistenti del Fratina, il primo la Vigilia e la Pazienza, virtù necessarie alla ricerca della verità; il secondo la Gloria e la Felicità, che si acquistano per le esercitate virtù. Nell' ultimo perduto, secondo il Sansovino, erano espresse quelle cose che si fanno per l'acquisto della Gloria, soggetto dallo Strozzi cangiato, poichè colori la Scultura seduta in mezzo agli oggetti proprî dell' arte che tratta. Anche intorno all'autore di questi dipinti molte contraddizioni s'incontrano. Il Sansovino gli attribuisce a quel Giulio Licinio di cui parlammo (11); il Boschini (12) li vuole opere pur queste, come le antecedenti, di Battista Franco, e così il *Trattato della Pittura Veneziana* impresso dal Tosi. Fu primo lo Zanetti a correggere l' errore colla scorta della carta più volte citata.

Il quinto ordine venne colorito da Giambattista Zelotti; e ciò si prova col documento di cui sopra; giacchè il Sansovino riferisce averlo lavorato Benedetto Caliari, fratello di Paolo, ed il Boschini, e il *Trattato della Pittura* lo vogliono opera del Salviati. Così non più sarebbero sette gli artisti chiamati alla concorrenza, ma cinque soltanto. — Quale ammasso di errori! — Rovinatosi anche uno dei tre rotondi da questo ordine compresi, venne allogato di poi ad Alessandro Varottari, detto il Padovanino. — I due superstiti dello Zelotti mostrano, il primo l' Amore delle Scienze simboleggiato in una donna che studia sur un volume, volgente la testa ad un' altra che le addita una famiglia in via, simbolo del primo stato dell' uomo, e come dal bisogno nacquero le arti, e da queste le scienze; il secondo, dicono gli scrittori, figura il Diletto delle varie arti, la facilità e il buon abito delle scienze e delle virtù; ma invece ne sembra qui espressa la Vittoria dell'Arte sopra la Natura, vedendosi, sul pinacolo di un monte scosceso, eretto un trono maestoso per eletta architettura, nel quale è seduta l' Arte stessa, vestita di ricco manto, al di cui destro lato sta un'altra figura, che potrebb' essere lo Ingegno. Un Genio sale i gradi del trono, ed offre uno scettro alla Matrona, a spiegare che l' Arte impera sopra la Natura, e la domina mercè dello ingegno, dono del Cielo. Al terzo, che figurava, come nota il Sansovino, le Matematiche co' loro stromenti, sostituì il Padovanino l' Astrologia, espressa in un Atlante coll' orbe sugli omeri; più da lunge la Geometria ed Urania colla sfera in mano, e da presso il fiume Nilo, a significare che l' Egitto fu la culla di queste scienze, cotanto utili all' uomo.

Nell' ordine sesto sfoggiò Paolo le maraviglie del suo proteiforme pennello, e tanto da meritar sovra gli altri l' aurea corona. La Musica, la Geometria unita alla Aritmetica, e l' Onore, a cui stanno innanzi filosofi, istorici, e poeti con serti di lauro e di fiori, sono i tre soggetti da esso rappresentati.

Nell' ultimo finalmente, toccò ad Andrea Medola, detto lo Schiavone, di rappresentare e la Forza delle armi necessaria alla conservazione degli Stati, figurandovi cavalieri trionfanti de' nemici al suolo caduti; e la Dignità del sacerdozio espressa in un Vescovo che amministra carità ad alcuni poverelli; e la Maestà del principato, simboleggiata in un Rege seduto in trono, il quale dispensa a'soldati premî ed onori. Riferisce il Ridolfi (13) che alcuni portarono sentenza doversi allo Schiavone il premio che aggiudicato venne al Caliari, e così ancora avvisa il Pezzoli nell'*Elogio* di esso pittore (14); ma noi diciamo, che sebbene Andrea mise qui tutto sè stesso per superare gli emoli, e sebbene per la forza del colorito, per le ombre gagliarde ed i lumi vivaci, per lo piumoso impasto delle barbe, e per la scioltezza sapiente del pennello, può colpire taluno, e farlo anche inchinare vêr lui; nulladimeno Paolo tanto lo supera nel gaio delle tinte, nella verità, nel disegno, da non lasciar dubbio veruno intorno alla giustezza della pronunziata sentenza.

FRANCESCO ZANOTTO.

NOTE

(1) Sansovino, *Venezia illustrata*, pag. 341.
(2) Boschini, *Ricche Miniere della Pittura*, pag. 90.
(3) Venezia, 1797, pag. 82.
(4) Zanetti, *della Pittura Veneziana*, pag. 336.
(5) *Storia delle Belle Arti Friulane*, pag. 94.
(6) *Teutsche, Academie des Ban Bildhauer*, ec. Vol. 8, pag. 149.
(7) *Storia della Pittura Italiana*. Vol. 3, pag. 104.
(8) *Guida di Venezia*. Vol. 2, pag. 595.
(9) *Dizionario dei Pittori, Scultori, ec.*, a questo nome.
(10) *Abrégé de la vie des peintres;* à Paris, 1715.
(11) Sansovino, loco citato.
(12) Boschini, loco citato.
(13) Ridolfi, *Vite de' Pittori*. Vol. I, p. 230.
(14) Pezzoli, *Elogio dello Schiavone* fra gli Atti dell' Accad. Veneta del 1824, pag 53.

que dans le texte il semble pencher vers le sentiment de Zanetti, et précisément à cause de cela, il exclut, dans ses notes, ces trois ovales des œuvres de Licinio le Vénitien; il rapporte ensuite la mort de ce même Licinio; non pas comme le font les autres historiens, à l' année 1561, mais à l' an 1584, dernière époque indiquée par l' arrangement fait avec le Licinio Romain, et dont Zanetti a vû la pièce.

Voilà quant à l' artiste: car pour ce qui est des sujets figurés dans ces ovales, comme il s' agit d' allégories assez obscures, elles ont été mal comprises, ou mal expliquées par les écrivains. Aussi, nous dirons que la première exprime la Nature devant Jupiter, laquelle lui demande de pouvoir reproduire sur la terre les êtres qu' il a créés; et le dieu, se tournant vers Pallas, qui se tient à sa gauche, s'entend avec elle sur l' ordre que la Nature doit suivre. Cette dernière est reconnaissable aux nombreuses mammelles que l'artiste lui a données, ainsi qu' elle était représentée dans les anciens symboles. Le sujet est par lui-même fort clair, car l' on voit les animaux et les plantes, introduits au bas et que la Nature elle-même montre du doigt, avec un geste suppliant. Comment donc quelques personnes ont-elles pu rêver au point de s' imaginer que l' on voit ici exprimés les soins qui sont nécessaires à la Vertu? — La seconde représentation symbolique nous montre la Théologie devant les Dieux, indiquant par les actes ce qu' elle opère au moyen de la Foi, de l' Espérance, de la Charité et des Bonnes-Oeuvres. C' est là, à vrai dire, une étrange allégorie, car au lieu de représenter la Trinité indivise assise sur le monde, Licinio, avec une détestable pensée, a peint Jupiter avec l' aigle au côté, étendu comme un portefaix, tournant les regards vers l' Espérance, femme portant une croix dans sa main droite, et vers la Foi, qui a le calice à la main et les tables vénérables du Décalogue éternel, comme si le Roi des Dieux payens commandait à la loi victorieuse du Nazaréen. La dernière de ces allégories offre la Philosophie naturelle, siégeant sur les sphères, avec les éléments et toutes les productions autour d' elle, comme s' ils attendaient pour recevoir d' elle les dispositions et la règle pour se conduire dans la vie.

Les trois ovales qui suivent sont l' œuvre de Joseph Porta, dit le Salviati, et figurent, le premier, la Vertu, laquelle tournant le dos à la Fortune, et ayant une couronne à la main, tient conseil avec les quatre Vertus cardinales. Elle est ceinte d' une maille de fer, et a la tête couverte d' un casque, pour montrer que la Vertu doît toujours combattre les passions de l' âme et demeurer victorieuse, si elle veut atteindre le but auquel elle aspire. Le second ovale représente l' Art, qui indique à Mercure les produits de son génie, et Plutus, dieu des richesses, semble être là pour exprimer la récompense que l' Art obtient, lorsqu' il s' applique avec soin et diligence aux travaux auxquels il s' est consacré. Enfin, le dernier ovale figure la Milice, qui de la main droite étreint le foudre de Mars, et de la main gauche serre une lance, en paraissant s' entretenir avec Hercule (très-belle figure nue) qui écoute ses discours. — Pour ces trois toiles, Salviati eut soixante-ducats de récompense, ainsi que les obtint Caliari pour les siennes; les autres peintres n' en ayant obtenu que quarante. Cela est prouvé par le document cité plus haut et que Zanetti a vu.

Les écrivains tombent d' accord et sur l' artiste Jean-Baptiste Franco, dit Semolei, qui exécuta les peintures comprises dans le troisième rang et sur le sujet qui y est représenté. Dans le document publié par Zanetti, il est nommé Batista di Franchi, peut-être par corruption de dialecte. Dans la première peinture, l' artiste a voulu exprimer l' Agriculture, qui a dans son sein les fruîts de la terre cultivée par elle, et près d' elle, à sa droite, sont assis Pomone et Vertumne; et à sa gauche, plus bas, est étendue Cérès, ayant à la main la corne d' abondance. Dans la seconde peinture, l' artiste a symbolisé dans la chasse Diane; et cette Déesse, la lance sur l' épaule, est entourée de ses nymphes, tandis qu' Actéon avec la face convertie en cerf, s' éloigne d' elle. Dans la dernière peinture, enfin, sont exprimés les fruîts du Labeur; d' une part, au moyen de deux athlêtes qui luttent ensemble, et d' autre part, au moyen d' Arachné assise, qui montre de la main droite la toile de l' insecte dans lequel elle fut changée par la jalousie de Minerve. Par derrière, un Génie montre au Labeur les régions célestes; allusion au mot d' Hésiode:

. . . . Devenez laborieux,
Vous vivrez plus chéri des hommes et des Dieux.— Lav., et Gior., chap. IV.

Jean de Mio, vicentin, surnommé le Fratina, avait peint les trois ronds (ou ovales) du quatrième rang; mais un de ceux-ci ayant été gâté par la pluie, qui avait filtré par suite d' un défaut de la toîture, il fut refait par Bernard Strozzi, dit le Prêtre Génois. Les deux qui existent du Fratina figurent, le premier la Veille et la Patience, vertus nécessaires à la recherche de la vérité; le second, la Gloire et la Félicité que l' on gagne par la pratique des vertus. Dans le dernier, qui a été perdu, ainsi que nous l' avons dit, étaient exprimées, suivant ce que Sansovino rapporte les choses que l' on fait pour acquérir de la Gloire: ce sujet a été changé par Strozzi, qui au lieu de cela, a peint la Sculpture, assise au milieu des objets propres à l' art qu' elle exerce. On rencontre de nombreuses contradictions même à l' égard de l'auteur de ces peintures. Sansovino les attribue à ce Jules Licinio, dont nous avons parlé (11). Boschini (12) veut que ces ouvrages soient, comme les précédents, de Baptiste Franco; et de même, le *Traité sur la Peinture Vénitienne* imprimé par Tosi. Zanetti a été le premier à corriger cette erreur, au moyen du document déjà cité plusieurs fois.

Le cinquième rang fut colorié par Jean-Baptiste Zelotti, et on le prouve encore par le même document; car, Sansovino rapporte que Bénoît Caliari, frère de Paul (Véronèse) l' a fait; et Boschini et le *Traité sur la Peinture* prétendent que c' est l' œuvre du Salviati. Ainsi, les artistes appelés au concours ne seraient plus sept, mais seulement cinq. — Quel amas d' erreurs! — Un des ovales compris dans cet ordre étant aussi abîmé, il fut donné à refaire à Alexandre Varottari, dit le Padovanino. — Les deux qui restent de Zelotti représentent, le premier l' Amour des sciences, symbolisé dans une femme qui étudie sur un volume, et tournant la tête vers une autre, qui lui montre une famille en chemin, symbole du premier état de l'homme, et indiquant que le besoin fit naître les arts et, de ces derniers, les sciences; le second ovale exprimerait, suivant les écrivains, le Plaisir que procurent les arts, la facilité et la bonne pratique des sciences et de la vertu; mais, il nous semble, au lieu de cela, qu'il exprime la Victoire de l'Art sur la Nature; car l'on voit sur le pinacle d' une montagne abrupte, se dresser un trône majestueux d' une architecture choisie, sur lequel est assis l' Art lui-même, revêtu d' un riche manteau, ayant à son côté droit une autre figure qui pourrait bien être le Talent. Un Génie monte les marches du Trône et offre un sceptre à la Matrône pour expliquer que l' Art domine la Nature, et exerce son empire sur elle par le talent, qui est un don du Ciel. Au troisième ovale, qui figurait les Mathématiques avec leurs instruments, ainsi que nous l' apprend Sansovino, le Padovanino substitua l' Astrologie, figurée par Atlas avec le monde sur les épaules; plus loin la Géometrie et Uranie, la sphère à la main, et tout près le fleuve Nil, pour signifier que l' Égypte fut le berceau de ces sciences, si utiles à l' homme.

Au sixième rang, Paul (Véronèse) fit éclater les merveilles de son pinceau protéiforme, et au point qu' il mérita, en concurrence des autres, la palme d' or. La Musique, la Géométrie unie à l' Arithmétique, et l' Honneur, devant lequel se tiennent des philosophes, des historiens et des poétes avec des ghirlandes de lauriers et de fleurs, sont les trois sujets qu' il a représentés.

Dans le dernier enfin, qui échut à André Medola, dit le Schiavone, ce peintre a représenté la Force des armes, nécessaire à la conservation des États, en y peignant des chevaliers qui sont vainqueurs d' ennemis terrassés; la Dignité du sacerdoce, figurée par un Évêque qui fait la charité à quelques malheureux pauvres; la Majesté souveraine, symbolisée par un Roi, assis sur son trône et distribuant aux soldats des récompenses et des honneurs. Ridolfi rapporte (13) que quelques uns furent d' avis que la récompense accordée à Caliari aurait dû appartenir au Schiavone; c' est aussi le sentiment de Pezzoli dans l' *Éloge* de ce dernier peintre (14). Quant à nous, nous disons que, bien qu'André ait mis, pour ainsi dire, tout ce qu'il avait en lui de facultés pour surpasser ses rivaux, et bien que, par la force du coloris, par la vigueur des ombres et la vivacité de la lumière par l' empâtement soyeux des barbes, la savante désinvolture du pinceau, il puisse frapper quelques uns, et faire pencher en sa faveur; toutefois malgré tout cela, Paul (Véronèse) le surpasse tellement dans la vivacité des teintes, dans le naturel du dessin, qu'il ne laisse aucun doute sur la justice de la sentence prononcée.

FRANÇOIS ZANOTTO.

NOTES

(1) Sansovino, *Venise Illustrée*, page 311.
(2) Boschini, *Riches Mines de la Peinture*, page 90.
(3) Venise, 1797, page 82.
(4) Zanetti, *de la Peinture Vénitienne*, page 336.
(5) *Histoire des Beaux-Arts du Frioul*, page 94.
(6) *Teutsche, Academie des Ban Bildhauer*, ecc. Vol. 8, page 149.
(7) *Histoire de la Peinture Italienne*, vol. 3, pag. 404.
(8) *Guide de Venise*, vol 2, page 595.
(9) *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs*, etc. à ce nom
(10) *Abrégé de la vie des peintres*, à Paris, 1715.
(11) Sansovino, à l' endroit déjà cité.
(12) Boschini, à l' endroit cité.
(13) Ridolfi, *Vie des Peintres*, vol. I, pag. 230.
(14) Pezzoli, *Éloge du Schiavone*, dans les Actes de l'Académie Vénitienne de 1824, page 53

PROCURATIE NUOVE

ORA IMPERIALE REGIO PALAZZO

TAVOLE 61, 62, 63.

Nel 1582, dodici anni dopo la morte del Sansovino, decretò il Senato di continuare la magnifica fabbrica della Libreria sulla piazza grande sino a s. Geminiano, divisa in abitazioni per otto Procuratori di s. Marco (1). Fu commesso il disegno allo Scamozzi, il quale presentò un diligente modello, che, ottenuta l' approvazione, gli fu ordinato di eseguire.

Ognuna di queste Procuratie, formanti oggidì la principal parte del regio Palazzo, era un comodo e grande palazzo, e formavano tutte insieme un solo edifizio che cominciava dal quarto arco (contando dall' angolo al campanile), e si estendeva con trentasei archi sino all' estremità della piazza, in una retta linea lunga piedi 384, e di là girava con altri sette archi sino alla chiesa di s. Geminiano. Sette di esse Procuratie avevano l'entrata dal portico sulla piazza, e l' ottava da quello della Libreria. Altro ingresso sull' acqua porgeva loro il rivo che scorre di dietro, e che proviene dalla laguna.

Eccettuate le Procuratie, alle due estremità di questa nuova fabbrica, le altre sei erano, nella loro disposizione, conformi alle piante che diamo del pianterreno e del primo solaio di una di esse, essendo similmente compartiti i piani superiori. La parte sulla piazza, serviva di appartamento di gala, l' altra sul rivo, rivolta a mezzogiorno, e divisa nell' altezza in due eguali piani, era ad uso famigliare. Nobili sono le scale principali, nè ve ne mancano di secondarie per rendere queste abitazioni signorili e comode. Ma se giusta lode si deve allo Scamozzi pel giudizioso loro riparto, non è però scusabile di aver alterato nella facciata il disegno del Sansovino coll' aggiungervi un terzo ordine, non necessario, per aumento di abitazione ai Procuratori, mentre poteva egli elevare l' edifizio a piacere dall' opposta parte sul rivo, alla ognor preferita plaga di mezzodì.

Per eseguire sì malaugurato pensiero, non potendo convenire allo Scamozzi l' altezza della trabeazione jonica del Sansovino, la diminuì col rapporto di 5 a 9, e n' è provenuta la disgustosa irregolare unione che si vede di faccia al campanile, delle porzioni superiori di esse due fabbriche: irregolarità che, quantunque non potesse nascere che da determinata volontà del suo autore, pure ha egli stesso (diciamolo pure) l' impudenza di condannare, scrivendo, come abbiamo sopra riferito, che ciò fu fatto *senza di lui consenso*.

Allorchè il Sansovino ideò il disegno del prospetto della Libreria, sapendo che questa fabbrica dovea continuare per tutta la linea della piazza, ebbe in vista di pareggiarla in altezza a quella delle Procuratie Vecchie che gli sono dirimpetto, il che avrebbe prodotto una conveniente e gradevole regolarità, ed una più proporzionata altezza colla media larghezza della piazza; poichè le Vecchie Procuratie sono alte il quarto, e le Nuove il terzo di essa larghezza (2). Non si trovano dunque motivi per poter iscusare lo Scamozzi nell' aggiunta del terzo ordine, nè si può ascriverla che al solo di lui fastoso orgoglio di non voler essere servile imitatore di altrui disegno, nella credenza che l' aspetto della di lui opera dovesse far obbliare le sconvenevolezze che da essa ne derivavano.

Ciò detto, esaminando la di lui facciata, isolata dagli esposti rapporti, è di giustizia confessare riconoscersi in essa il valente architetto, poichè di molto merito è il suo terzo ordine Corintio, e bellissime le finestre in esso frapposte. Solo si desidererebbe un maggior carattere nella mutilata trabeazione, ch' ei non ebbe coraggio di fare nemmeno la quarta parte della colonna, mentre quella del sottoposto Jonico non molto scema del terzo; mancanza ben riconosciuta dallo stesso autore, poichè omise in essa (con non plausibile esempio) il fregio, per accrescere l' architrave e la cornice che caricò di troppe membrature.

Si osservino le tre Tavole che diamo di questa fabbrica, e principalmente si ponga la facciata delle Procuratie Nuove accanto all' altra della Libreria, e si giudichi se siamo stati troppo parchi nella lode, o troppo rigidi nella censura; e se ciò mai fosse, se ne attribuisca il motivo all' increscimento che la nostra piazza non sia qual poteva essere più bella, ed alla spiegata difesa del benemerito Sansovino (3).

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) Nove erano i Procuratori di s. Marco, tre di *Supra*, tre di *Citra* e tre di *Ultra*. L'abitazione quindi del nono Procuratore erigevasi in continuità di queste otto, nel volta-testa, cioè nel lato aderente alla chiesa di s. Geminiano, ora distrutta. Difatti il Senato decretava l' erezione di nove case e non di otto come dice qui il Selva (Vedi *Cadorin* ec., pag. 180 e seg.).

F. Zanotto.

(2) Abbiamo da Leon Battista Alberti il seguente precetto su tali dimensioni:

At nos forum etiam probabimus cujus area duo compleat quadrata; porticus et quæ circa astruentur certis dimensionibus ad subdivalem aream respondeant condecet· ne quidem aut vastior appareat si depressa circum aderunt ædificia: aut arctior nimium alta ædificiorum septus acervatione Percommoda erit tectorum altitudo, quæ fiat ex tertia latitudinis fori. aut nihil minus demum quam ex duodecima bis. Leonis Baptistæ Alberti de Re Ædificatoria, Liber octavus. Flo., 1485, in 4.°

(3) Lo Scamozzi non condusse però questa fabbrica se non fino al decimo arco, il che si ravvisa dalla mancanza, dopo questo, di statue allegoriche nei frontespizî delle finestre del terzo ordine. — Fu quindi compiuta l'opera a più riprese, in tempi diversi, e da varî architetti, fra i quali da Baldassare Longhena. — Per erigere la detta fabbrica si demolì l' ospitale fondato da s. Pietro Orseolo, che era addossato al campanile, siccome vedesi nel dipinto di Gentile Bellini, ora nella Veneta Accademia di Belle Arti. Per le altre particolarità relative a questa fabbrica, veggasi l' opuscolo dell' ab. Cadorin intitolato: *Pareri*, ec., pag. 173.

F. Zanotto.

NOUVELLE PROCURATIE

MAINTENANT PALAIS IMPÉRIAL ET ROYAL

PLANCHES 61, 62, 63.

En 1582, douze ans après la mort de Sansovino, le Sénat décréta la continuation de la magnifique bâtisse de la Bibliothèque sur la grande-place, jusqu' à Saint-Géminien; le bâtiment à ajouter devant être affecté aux habitations de huit Procurateurs de Saint-Marc (1). Le dessin du projet fut commis à Scamozzi, qui présenta un modèle soigné, lequel ayant été approuvé, on lui ordonna de l' exécuter. Toutefois ce décret n' eut d' effet que deux ans après.

Chacune de ces Procuraties, formant aujourd' hui la partie principale du Palais Royal, était un commode et grand palais, et toutes ensemble, elles formaient un seul édifice, qui commençait de la quatrième arche, (en comptant de l' angle vers le clocher) et s' étendait avec trente six arches jusqu' à l' extrémité de la place, sur une ligne droite de 384 pieds, et tournait de là avec sept autres arches jusqu' à l' église de Saint-Géminien. Sept Procuraties avaient leur entrée par le portique sur la place, et la huitième par le portique de la Bibliothèque. Le canal qui coule par derrière et qui vient de la lagune, leur procurait une autre entrée.

Excepté les Procuraties, qui étaient aux deux extrémités de cette nouvelle bâtisse, les autres six étaient conformes, dans leur disposition, aux plans que nous donnons du rez-de-chaussée et du premier étage de l' une d' elles, les étages supérieurs se trouvant distribués également. La partie sur la place servait d' appartement de réception, l' autre sur le canal, exposée au midi, et divisée sur sa hauteur en deux étages égaux, servait à l'habitation particulière des Procurateurs. L' édifice a de nobles escaliers principaux, et il ne lui en manque point de secondaires, pour rendre ces habitations aussi commodes que seigneuriales. Mais, si on doit à Scamozzi un éloge mérité pour sa judicieuse distribution, il n' est toutefois pas excusable d' avoir altéré le dessin de Sansovino, quant à la façade, en y ajoutant un troisième étage, qui n'était point nécessaire pour l' habitation des Procurateurs, tandis qu' il pouvait, à son gré élever l' édifice du côté opposé sur le canal, à l' exposition toujours préférée du midi.

Pour mettre à exécution une pensée aussi malencontreuse, comme il ne pouvait convenir à Scamozzi de conserver la hauteur de la travée ionique de Sansovino, il la diminua dans la proportion de 5 à 9: et il en est résulté l' irrégulière union, si désagréable, que l' on voit en face du clocher, des parties supérieures des deux bâtiments. Cette irrégularité, qui pourtant n' à pu exister que du fait de la volonté délibérée de son auteur, Scamozzi cependant a lui-même l' impudence (n' hésitons pas à le dire) de la condamner, en disant dans son ouvrage, ainsi que nous l' avons rapporté ailleurs, que cela fut fait *sans son consentement*.

Lorsque Sansovino conçut le projet de la façade de la Bibliothèque, comme il savait que cette bâtisse devait être continuée sur toute l' étandue de la ligne de la place, il visa à lui donner une hauteur égale à celle des Vieilles Procuraties, qui leur font face, ce qui aurait produit une symétrie convenable et agréable à la vue, en même temps que cette hauteur se serait trouvée plus en proportion avec la largeur moyenne de la place: car les Vieilles Procuraties ont en hauteur le quart et les Nouvelles Procuraties le tiers de cette même largeur (2).

Nous ne pouvons donc trouver de raisons pour excuser Scamozzi d'avoir élevé ce troisième étage; et on ne peut attribuer cette détermination de sa part qu' à son orgueil démesuré, qui ne lui permettait pas d' être l' imitateur servile du dessin d' autrui, dans l' espoir que l' aspect de son propre ouvrage dût faire oublier les incongruités qui en résultaient.

Malgré ce que nous venons de dire, si on examine sa façade isolément des rapports que nous avons indiqués, il est de toute justice d' avouer que l' on reconnait dans cette construction l' habile architecte. En effet, son troisième étage d' ordre Corinthien a beaucoup de mérite et les fenêtres qu' il y a interposées, sont de la plus grande beauté. On désirerait seulement plus de caractère dans la travée mutilée, qu' il n' eut pas le courage de faire d' une grandeur égale même au quart de la colonne, tandis que la travée de l' ordre Ionique au dessous ne s' éloigne pas beaucoup du tiers de chaque colonne. Ce défaut a bien été reconnu par l' architecte lui même, car il supprima la bordure ou frise dans cette travée du troisième étage (ce qui n' est pas d'un exemple plausible), pour agrandir l'architrave et la corniche, qu' il chargea d' un grand nombre de membrures.

Qu' on observe les trois Planches que nous donnons de cet édifice; que surtout l' on place la façade des Nouvelles Procuraties à côté de la façade de la Bibliothèque; et l'on pourra juger si nous avons été trop sobres de louange et trop rigoureux dans nôtre censure. Si par hasard on le trouvait ainsi, il faudrait qu' on en attribuât la cause au regret que nous éprouvons de ce que nôtre place n'est pas aussi belle qu' elle pourrait l'être, et à la défense que nous avons dû prendre de nôtre Sansovino, qui le méritait à tous égards (3).

JEAN ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Les Procurateurs de Saint-Marc étaient au nombre de neuf: trois de *Supra*, trois de *Citra*, et trois de *Ultra*. Conséquemment, l' habitation du neuvième procurateur fut bâtie en continuation de celle des autres huit, dans le volte-tête, c' est-à-dire, dans le côté adhérant à l' église de Saint-Géminien, aujourd' hui démolie. En effet, le Sénat décrêta la construction de neuf maisons et non de huit, comme le dit ici Selva. (Voir *Cadorin*, etc., page 180 et suivantes). F. ZANOTTO.

(2) Sur ces dimensions nous avons dans Léon Baptiste Alberti le précepte suivant (*a*):

At nos forum etiam probabimus cujus area duo compleat quadrata; porticus et quæ circa astruentur certis dimensionibus ad subdivalem aream respondeant condecet: ne quidem aut vastior appareat si depressa circum aderunt ædificia aut arctior nimium alta ædificiorum septus acervatione. Percommoda erit tectorum altitudo, quæ fiat ex tertia latitudinis fori aut nihil minus demum quam ex duodecima bis. — Leonis Baptistæ Alberti de Re Ædificatoria, Liber octavus, Flo., 1485, *in* 4.°

(*a*) Nous approuverons aussi une place, dont la surface remplisse deux carrés: il est convenable que le portique et les constructions qui seront élevées à l' entour, correspondent, dans des proportions déterminées, à la surface qu' ils ont au dessous d' eux; afin que celle-ci ne paraisse pas trop vaste, si les édifices qui l' entourent étaient trop bas; ou trop resserrée, si, à l' entour, la masse des édifices était trop élevée. Une hauteur de toiture, équivalant au tiers de la largeur de la place, serait très-avantageuse: ou enfin, rien moins que deux douzièmes — Léon Baptiste Alberti, de l' Art de construire, Livre huitième, Florence 1485, in 4.°

(3) Scamozzi n' amena cependant pas cette construction au delà de la dixième arche; ce que l' on aperçoit par le fait qu' après cette-arche manquent les statues allégoriques dans les frontispices des fenêtres du troisième ordre. L' œuvre fut ensuite accomplie en plusieurs fois, à des époques différentes, et par divers architectes, au nombre desquels fut Balthasar Longhena. — Pour élever cet édifice, on démolit l' hôpital fondé par Saint-Pierre Orseolo, qui était appuyé au clocher, comme on le voit dans la peinture de Gentile Bellini, qui se trouve à présent dans l' Académie Vénitienne des Beaux-Arts. Pour les autres particularités concernant cette bâtisse, voir l' opuscule de l' abbé Cadorin, intitulé: *Pareri*, etc., page 173. F ZANOTTO.

Facciata delle Procuratie Nuove, ora Palazzo Regio.

Façade des Nouvelles Procuraties, aujourd'hui Palais Royal

Parte degli Ordini delle Procuratie Nuove ora Palazzo Regio | Partie des Ordres des Procuraties Nouvelles, aujourd'hui Palais Royal

NUOVA FABBRICA

AGGIUNTA AL PALAZZO REGIO

TAVOLE 64, 65, 66, 67, 68.

Nella Pianta che daremo della piazza di san Marco, vicino al margine, vedesi delineata la fronte ove elevavasi la chiesa di s. Geminiano, fiancheggiata da un lato da cinque archi delle Vecchie Procuratie, e da sette delle Nuove dall'altro.

Nelle politiche vicende, che, allo spirare dello scorso secolo e nel sorger di questo, produssero cotante alterazioni nell'Europa, fu compreso, col relativo suo atomo, il piccolo tempio di s. Geminiano; poichè, decretato dal decesso Governo Italico di convertire in Palazzo reale le Procuratie Nuove, fu creduto necessario, per vieppiù estendere esso Palazzo, di abbattere il suddetto tempio, innalzato col disegno del Sansovino (1); nè ciò trovandosi bastante alla voluta ampiezza del Palazzo, venne anche disposto ed eseguito il trasporto della Libreria, da quel luogo ch'era stato per essa espressamente eretto dalla magnificenza della veneta Repubblica.

Distrutto san Geminiano per dar luogo alla scala regia, erasi già questa inoltrata, e data pur mano al nuovo prospetto sulla piazza, nel quale si ritenevano sussistenti i cinque archi delle Vecchie Procuratie; ma cangiato pensiero, fu demolito il già fatto in unione ai detti cinque archi, per aver una facciata uniforme in tutta quella linea, e fu eretto l'edifizio, del quale diamo le Piante terrena e superiore, il Prospetto sulla piazza, il Prospetto opposto all'Ascensione, e lo Spaccato per lunghezza di esse Piante.

Noi non abbiamo giammai approvato la demolizione della più volte nominata chiesa, anzi ci siamo prestati, per quanto fu in nostro potere, per preservarla; rimarcando che meglio conveniva collocare la scala principale nel mezzo, di quello che all'estremità di un regio Palazzo, mentre quella chiesa poteva convertirsi a cappella reale. Ma posto ch'essa più non esiste, fuorchè nelle carte, è d'uopo convenire che la sua perdita è stata rimpiazzata da un atrio degno della maestà del luogo.

La nuova conformazione data a questa fabbrica, posta fra le Nuove e le Vecchie Procuratie, non può essere nè più grandiosa, nè più regolare, poichè chi viene dalle frequentatissime strade di Frezzeria e di s. Moisè, ritrova nel mezzo di una piazzetta l'ingresso per tre archi, e per tre altri, opposti alla Basilica di s. Marco, sorte nel portico che si unisce ai due laterali delle Vecchie e Nuove Procuratie (2). Dalla medesima piazzetta si hanno pure gli ingressi ai due peristilî che infilano i portici delle dette Procuratie (3). A sinistra dell'atrio si vede la regia scala, che ascende per due disgiunti rami ad un grandioso ripiano, dal quale progredendosi a salire, per altro ramo fra li due primi, si smonta ad un egual ripiano, diviso con due soli gradini dall'antisala. Questa e la scala si uniscono a comporre un solo tutto di uniforme decorazione, e formano un complesso col sottoposto atrio che fa molto onore al suo architetto (4). Di fianco alla scala, dal lato che guarda la piazza, v'è una nobile galleria divisa in tre spazî, e, da un angolo dell'antisala, si entra nella prima sala nobile, avente prima quattro finestre sulla piazza, ed altrettante nel lato opposto, indi con ragionevole sorpresa ridotta ottagona, privata delle sue otto finestre ed illuminata dall'alto. Due altre porte, pur in angolo, mettono ad altre sale.

La facciata sulla piazza di questa nuova fabbrica riceve gli stessi due ordini Dorico e Jonico, che ricorrono lungo tutto il lato delle Procuratie Nuove; ma fu caricata di un attico, che, per la sua eccessiva altezza, e per troppo lusso di ornamenti, nuoce alla leggiadria del secondo ordine, e riesce pesante alla intera massa dell'edifizio. Il tetto pure da ogni punto della piazza presenta una linea disgustosa per essere di soverchio elevato, e di frequente interrotto da tagli irregolari in esso fatti per dar lume alla scala e ad una sala. Se però ci sembra ben fondata la critica sugli esposti inconvenienti, non può essere senza scusa l'altra che risguarda il termine di questa fabbrica nell'angolo delle Vecchie Procuratie. Un tale sconcio, in qualsivoglia modo succeda il contatto, è inevitabile nelle attaccature di due fabbriche diverse fra loro nella decorazione e nella ricorrenza delle linee, e prima di tanto biasimare il partito preso nell'angolo di cui parliamo, si deve por mente a ciò che fu fatto in simile caso da sommi architetti nell'unione delle Procuratie Vecchie colla Torre dell'Orologio, in quella della regia Zecca colla testata della Libreria, e nell'altra di detta Libreria colle Procuratie Nuove.

L'altro Prospetto verso san Moisè, opposto al sopraddescritto, nel quale l'architetto non era legato che alle dimensioni degli archi, è in ogni sua parte di belle proporzioni. Non piace però il vedere il bancale delle finestre poggiare sopra lo zoccolo frapposto ai pilastri; quando con maggiore semplicità si avrebbe potuto sopprimere il detto bancale, facendo poggiare gli stipiti sopra lo stesso zoccolo alquanto rialzato. Nè tampoco soddisfa il ritiro del fregio dalla linea esterna degli stipiti; il che, oltre al generare secchezza, è causa che il gocciolatoio manchi di sporto nel fianco, con poco gradevole effetto dell'occhio.

Nell'anno 1814 l'Imperiale Governo onorò questa Regia Accademia del quesito: Come rimediare alle qui sopra enunciate sconvenevolezze nell'edifizio di cui si tratta; ed una speciale Commissione, nominata dallo zelante preside di detta Accademia, a lui unita, emise il proprio voto approvato da tutto il Corpo accademico, suggerendo:

I. Di ritirare l'attico sulla linea del muro che fissa la larghezza del portico, ricostruendolo senza alcun ornamento.

II. Di coronare la trabeazione Jonica con una balaustrata in corrispondenza al poggio delle finestre che adornano il terzo ordine delle Procuratie Nuove, mercè una vaga serie di balaustri, soltanto interrotti da piedistalli determinati dal vivo delle sottoposte colonne e pilastrate, sopra dei quali piedistalli sorgessero proporzionate statue di bel disegno e di ben inteso lavoro, ad imitazione di ciò che fece il Sansovino nella facciata della Libreria.

III. Di formare una terrazza larga quanto è lo spazio che passa dalla descritta balaustrata all'attico già ritirato; terrazza che, all'occasione di pubblici festeggiamenti, accoglierebbe una folla di spettatori con immenso risalto dello spettacolo.

IV. Di correggere l'altezza del tetto, che si poteva diminuire di quasi la metà, e per l'accorciamento della base che nasceva dal ritiro dell'attico, e pel minor bisogno che si aveva di pendenza, qualora si sostituissero alle tegole, che in parte ora lo coprono, le lastre di piombo; colla quale operazione nulla si toglieva al proporzionato e maestoso giro delle vôlte interne, anzi si provvedeva, mercè una più semplice costruzione, alla solidità del coperto. — E ciò quanto all'esterno.

V. Riguardo all'interno, osservava la Commissione che, impiegando delle colonne nello spazio occupato ora dalla sala ottagona, per sorreggere il muro dell'attico, queste, oltre al conciliare vaghezza ed ornamento alla sala ivi eretta, avrebbero posto in linea la scala coi successivi appartamenti; in guisa che la porta d'ingresso da questa a quelli si sarebbe trovata di fronte al ramo ascendente, e sarebbe rimasta in perfetta medietà colle sale interne. Rifletteva la Commissione che da questa riforma ne sarebbe derivata la conseguenza felicissima di riacquistare e poter riaprire le finestre ora chiuse.

VI. Rimarcava in fine, che molto più bello sarebbe divenuto l'atrio terreno, se sotto al punto di unione degli architravi, ed in corrispondenza delle

NOUVEAU BÂTIMENT

AJOUTÉ AU PALAIS ROYAL

PLANCHES 64, 65, 66. 67, 68.

Dans le Plan que nous donnerons de la place de Saint-Marc, près du bord, on voit tracée la façade où s'élevait l'église de Saint-Géminien, flanquée d'un côté par cinq arches des Vieilles Procuraties, et de l'autre côté par sept autres arches des Nouvelles Procuraties.

Dans les vicissitudes politiques, qui sur la fin du dernier et au commencement de nôtre siècle produisirent en Europe tant d'altérations, se trouva englobé, tout atôme qu'il était relativement, le petit temple de Saint-Géminien. En effet, le Gouvernement Italien ayant décrété la transformation des Nouvelles Procuraties en Palais royal, on jugea nécessaire, pour donner à ce Palais une plus grande étendue, de démolir ce temple, qui avait été élevé sur les dessins de Sansovino (1); et comme cela ne fut pas trouvé suffisant pour la grandeur désirée du Palais, on décida aussi et on mit à exécution la translocation de la Bibliothèque, hors du bâtiment que lui avait expressément fait ériger la magnificence de la République de Venise.

Saint-Géminien une fois détruit pour faire place à l'escalier royal, celui-ci était déjà presque avancé, et on avait aussi entrepris la nouvelle façade sur la place, dans laquelle façade on comprenait les cinq arches existantes des Vieilles Procuraties. Mais on changea d'avis, on démolit ce qui avait été fait pour le joindre à ces cinq arches, à l'effet d'obtenir sur toute cette ligne une façade uniforme, et l'on éleva l'édifice dont nous donnons le Plan du rez-de-chaussée et du premier étage, la Façade sur la place, la Façade vis-à-vis l'Ascension, et la coupe par la longueur de ces mêmes Plans.

Nous n'avons jamais approuvé la démolition de l'église, déjà citée plusieurs fois: nous nous sommes même prêté, autant qu'il était en nôtre pouvoir, pour la préserver, en faisant observer qu'il valait mieux placer l'escalier principal au milieu, plutôt qu'à l'extrémité d'un Palais royal, tandis que ce petit temple pouvait être converti en chapelle royale. Mais, puis qu'elle n'existe plus, excepté sur les papiers, nous sommes forcé de convenir que sa perte a été compensée par un vestibule digne de la grandeur du lieu.

La nouvelle conformation donnée à ce bâtiment, qui se trouve placé entre les Vieilles et les Nouvelles Procuraties, ne saurait être ni plus grandiose, ni plus régulière. En effet, ceux qui arrivent par les rues très-fréquentées de *Frezzeria* et de *s. Moisè*, trouvent du milieu d'une petite place, l'entrée par trois arches, et par trois autres arches en face la Basilique de Saint-Marc, la sortie sur le portique qui se joint aux deux cotés des Vieilles et des Nouvelles Procuraties (2). De la même petite-place, on a aussi les entrées aux deux péristyles qui sont à la file des arcades des deux Procuraties (3). À gauche du vestibule, on aperçoit l'escalier royal, qui s'élève, par deux branches séparées, à un palier grandiose, duquel on continue à monter, par une autre branche entre les deux premieres, à un palier semblable, séparé, par deux marches seulement, de l'avant-salle. Celle-ci et l'escalier s'unissent pour composer un seul tout d'une décoration uniforme, et constituent, avec le vestibule de dessous, un ensemble qui fait beaucoup d'honneur à l'architecte (4). Latéralement à l'escalier, du côté qui regarde la place, il y a une noble galerie, divisée en trois compartiments; et d'un angle de l'avant-salle on entre dans la première salle noble, laquelle a d'abord quatre fenêtres sur la place et autant sur le côté opposé, et qui ensuite fut réduite (non sans surprendre avec raison tout le monde) à la forme octogone, privée de ses huit fenêtres et éclairée d'en haut. Deux autres portes, qui sont pareillement aux angles, donnent accès à d'autres salles.

La Façade, sur la place, de ce nouveau bâtiment garde les mêmes deux ordres Dorique et Ionique, qui règnent le long de tout le côté des Procuraties Nouvelles; mais elle fut chargée d'un attique qui, par sa hauteur excessive, par le luxe sur-abondant de ses ornements, nuit à l'élégance du second ordre et alourdit la masse entière de l'édifice. De même, le toît de tous les points de la place, présente une ligne désagréable, étant trop élevé et fréquemment interrompu par des coupures irrégulières qu'on lui a faites pour éclairer l'escalier et l'une des salles. Mais si la critique sur les inconvénients qui viennent d'être exposés, nous paraît fondée, l'autre qui regarde l'extrémité de ce bâtiment à l'angle des Vieilles Procuraties, peut n'être pas sans excuse. En effet, de quelque manière qu'on veuille opérer le contact, un tel défaut d'homogénéité est inévitable dans les connexions de deux bâtiments, qui diffèrent entr'eux par la décoration et la rencontre des lignes. Avant donc de tant blâmer le parti qui fut adopté pour l'angle (ou coin) dont nous parlons, on devrait regarder ce qui fut fait, en pareil cas, par de grands architectes dans la jonction des Vieilles Procuraties avec la Tour de l'Horloge, dans l'union de la Monnaie *(Zecca)* avec la tête de la Bibliothèque, et dans l'autre soudure de la Bibliothèque elle-même avec les Procuraties Nouvelles.

L'autre Façade vers *san Moisè*, qui est celle opposée à l'autre que nous avons décrite, l'architecte n'étant lié que par les dimensions des arches, a obtenu de belles proportions dans toutes ses parties. Cependant on ne voit pas avec plaisir le banc des fenêtres appuyé sur le socle interposé aux pilastres; tandis, qu'avec une plus grande simplicité, on aurait pu supprimer ce banc, en appuyant les jambages sur le socle lui-même, qu'on aurait un peu rehaussé. Il n'est pas non plus satisfaisant de voir la bordure ou frise en retrait de la ligne extérieure des jambages: ce qui engendre de la sécheresse, et est cause en outre que la goultière manque de saillie dans le flanc, ce qui produit un désagréable effet à la vue.

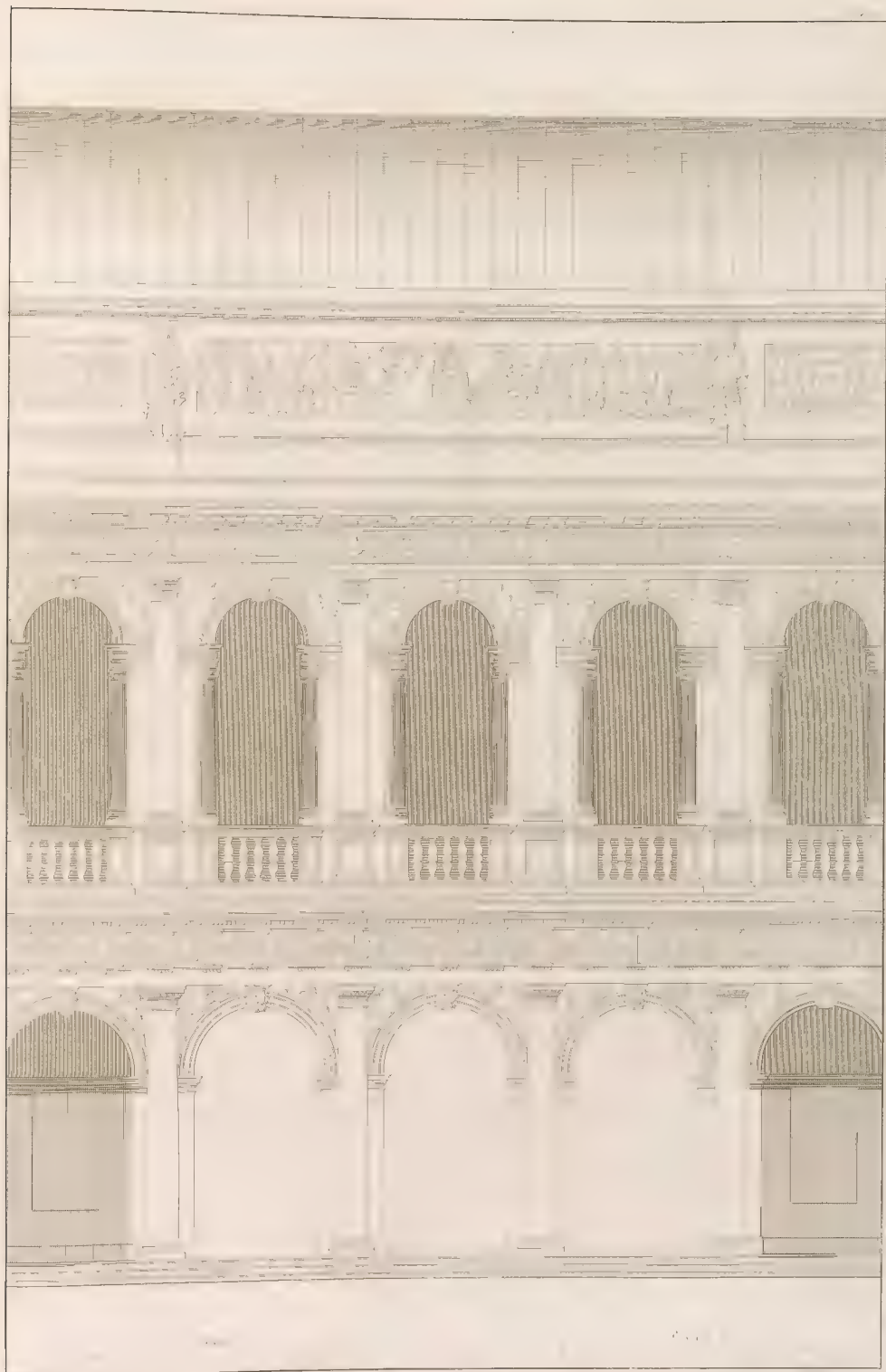
En 1814, le Gouvernement Impérial voulut bien adresser à l'Académie Royale cette question: Comment remédier à ces messéances (celles décrites plus haut) dans l'édifice dont il s'agit; et une Commission spéciale, nommée par le zélé président de cette Académie, et à laquelle il s'était joint lui-même, émit son vote, approuvé par tout le corps académique, et conçu dans les termes suivans. Cette Commission proposait:

I. De retirer l'attique sur la ligne du mur qui détermine la largeur du portique, en le reconstruisant sans aucun ornement.

II. De couronner la travée Ionique d'une balustrade en harmonie avec l'appui des fenêtres qui ornent le troisième ordre des Procuraties Nouvelles, moyennant une jolie série de balustres, interrompus seulement par des piédestaux déterminés par les arrêtes des colonnes et des pilastres qui sont au dessous, sur lesquels piédestaux devraient s'élever des statues proportionnées, d'un joli dessin et d'un travail bien entendu, en imitation de ce que fit Sansovino pour la façade de la Bibliothèque.

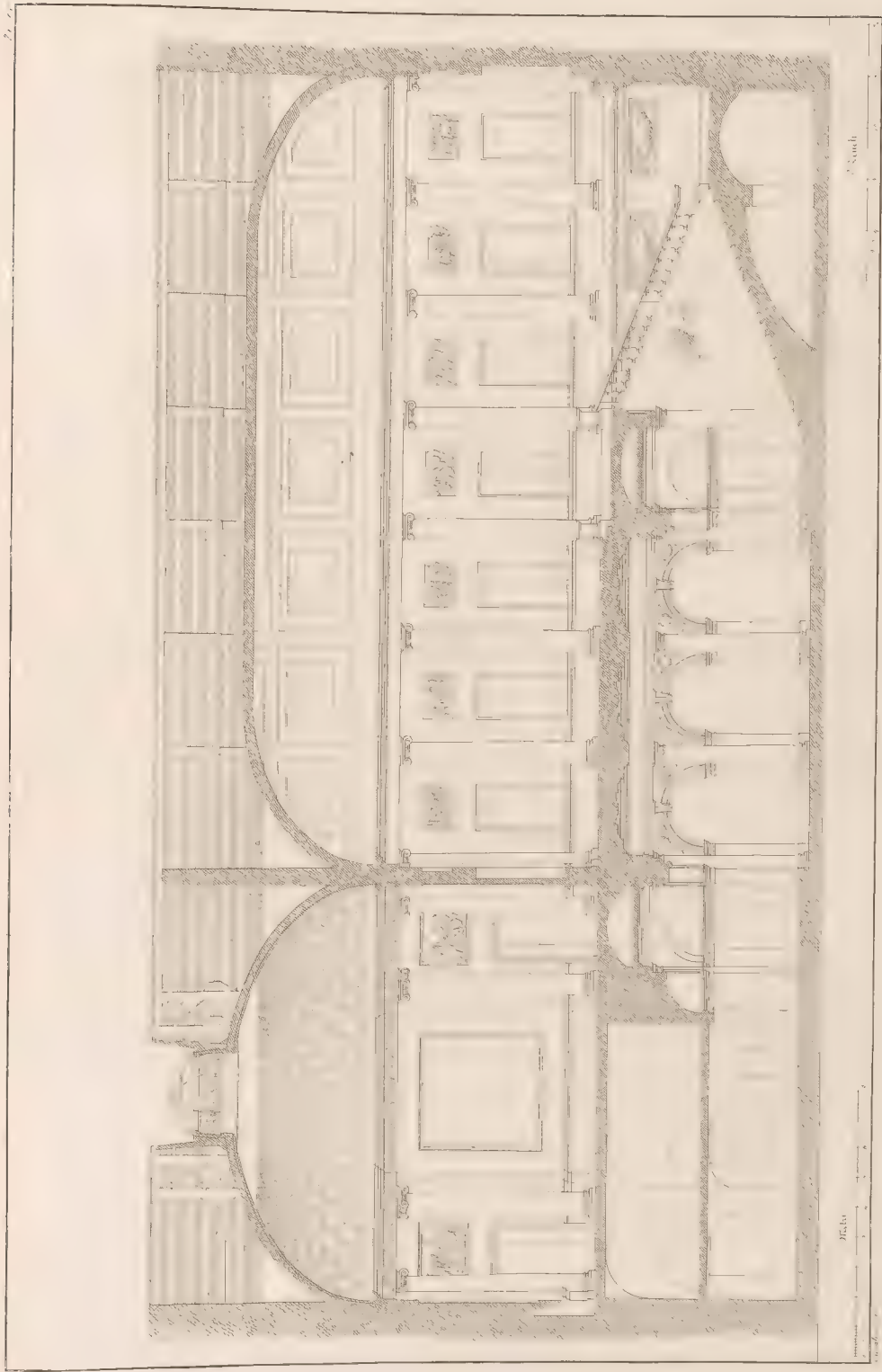
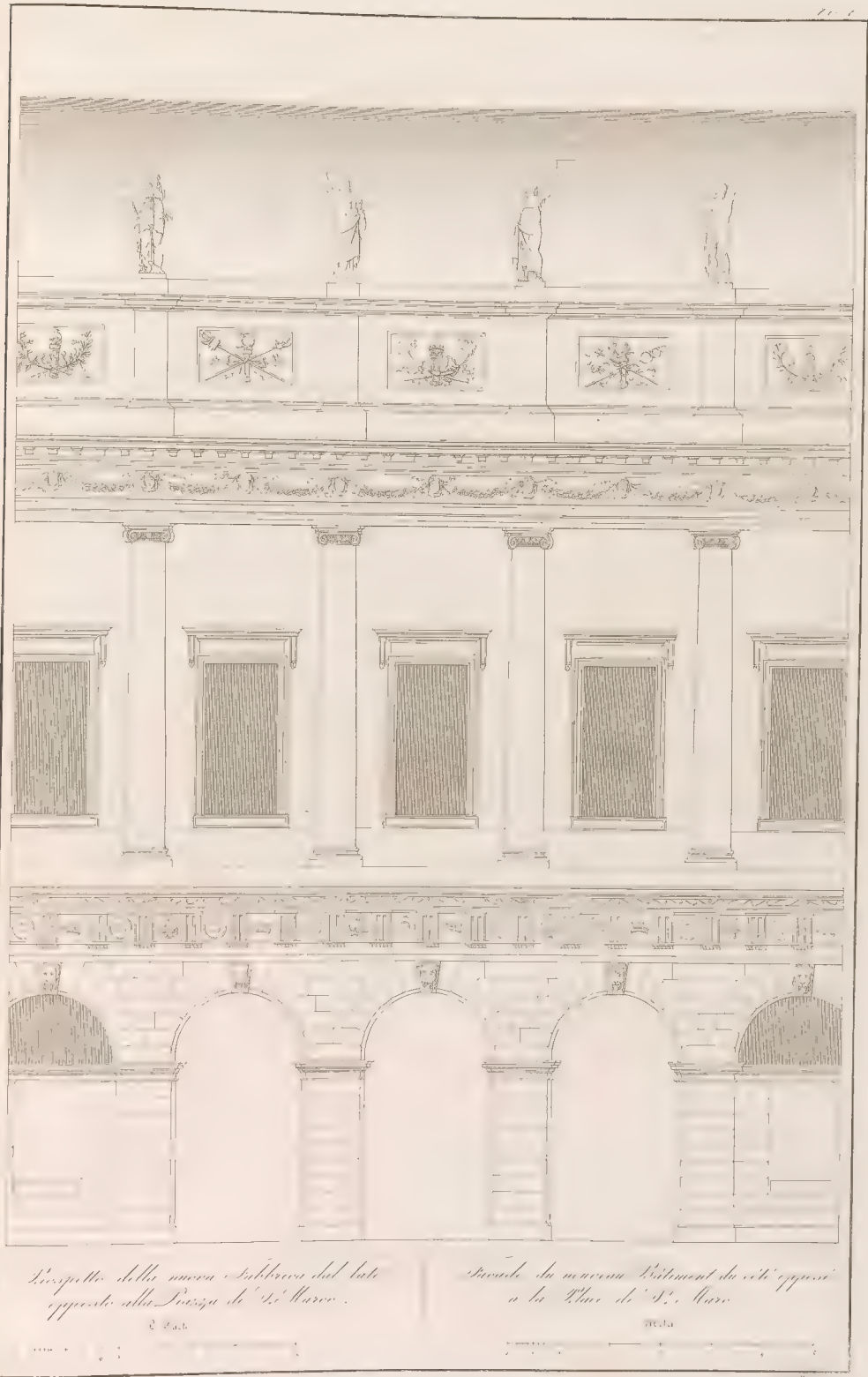
III. De former une terrasse large autant que l'espace qui existe depuis la balustrade, dont on a donné la description, jusqu'à l'attique déjà retiré: cette terrasse pourrait, au besoin, dans les fêtes publiques, recevoir une foule de spectateurs, ce qui donnerait un grand relief au spectacle.

IV. De corriger la hauteur du toît, laquelle pourrait être diminuée presque de la moitié, par suite du raccourcissement de la base, qui dérivait du retrait de l'attique, et par suite du moindre besoin que l'on avait de pente, si on substituait aux tuiles qui couvrent maintenant en partie cette toîture, des plaques de plomb: par cette opération, on n'enlevait rien au tour proportionné et majestueux des voûtes intérieures: on rendait plus solide la couverture de l'édifice moyennant une plus simple construction. Ceci quant à l'extérieur.

V. À l'égard de l'intérieur, la Commission faisait observer qu'en em-

Prospetto della Nuova Fabbrica sulla Piazza di S. Marco — *Façade du Nouveau Bâtiment sur la Place S. Marc*

Pianta del Pianterreno, e Piano Nobile della Nuova Fabbrica sulla Piazza di S. Marco

Plans du Rez de Chaussée et du 1er Étage du nouveau Bâtiment sur la Place de S. Marc

Spaccato per lungo della nuova Fabbrica sulla Piazza di S. Croce — Coupe sur la longueur du nouveau Bâtiment sur la Place de S. Croix

Prospetto della nuova Fabbrica dal lato opposto alla Piazza di S. Marco.

Façade du nouveau Bâtiment du côté opposé à la Place de S. Marc.

Riduzione della Facciata della Nuova Fabbrica sulla Piazza di S. Marco. — Réduction de la Façade du nouveau Bâtiment sur la Place de S. Marc.

colonne aderenti all'arcata di mezzo di ciascun lato, piantate si fossero, ad esempio di quanto sì di frequente praticò il Palladio, quattro colonne, le quali, oltre al produrre un certo effetto pittoresco, e ciò che gli artisti chiamano *movimento*, come si osserva sotto il portico che infila la strada dell'Ascensione, avrebbero altresì servito a correggere colle lor divisioni, e col portar l'occhio a un giudicio di confronto sopra una più ristretta misura, la sproporzione che nasce dalla mancanza di altezza.

Tutte queste proposizioni erano corredate da relativi disegni, che dimostravano la possibilità di realizzarle. Di questi si pubblica il più interessante, ch'è il regolamento della facciata sulla piazza.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) In questa occasione fu persino mossa notturna guerra alle ossa del Sansovino, che da oltre due secoli riposavano in un'annessa cappelletta, e che furono allora religiosamente raccolte con notarile processo dal sottoscritto in questo foglio. Ora si custodiscono nella chiesa di s. Maurizio, dove è da sperare che si vedrà eretto un monumento in onore di quest'illustre artista. *

* *Quel monumento stesso che raccoglieva le ceneri dell'illustre Architetto, e che fu innalzato nella chiesa citata di s. Geminiano coll'oro della Repubblica riconoscente, accoglie ancora nel suo seno resti così venerandi, poichè a cura del fu chiarissimo canonico e cavaliere Giannantonio Moschini, venne collocato nell'Oratorio della SS. Trinità presso il Seminario della Salute, nel dicembre del 1813, e fu l'atto pubblico soscritto dal Patriarca, dai Magistrati e dai dotti che assisterono alla pia ceremonia.*

F. ZANOTTO.

(2) Dalla grande arcata della torre dell'Orologio sino alla laguna, scorrono quattro non interrotte linee di bei portici nella lunghezza di piedi 1280 (che superano un quarto di miglio), tutti con botteghe e mezzanini occupati la maggior parte da caffettieri, minutieri e modiste, e con tale affluenza di gente nel giorno e nella notte, che può dirsi essere la piazza di s. Marco un continuo pubblico ridotto. L'interna architettura dei portici delle Nuove Procuratie e della Libreria era ingombrata da goffe e discordi decorazioni di legno introdotte a capriccio da'bottegai. Fu essa resa tutta libera, e venne regolato il prospetto dell'arco che dà ingresso ad ogni bottega con giusta uniformità, sui suggerimenti della Commissione all'Ornato.

(3) Il peristilio di seguito alle Procuratie Vecchie non è per anco terminato, come indicano nella Pianta le parti a solo contorno.

(4) Il cavalier Giuseppe Soli, professore di disegno nella regia Accademia di Modena. Alloraquando questo degno architetto fu inviato dal Governo Italico a Venezia, s. Geminiano più non esisteva, e vi si era cominciato ad erigere il nuovo fabbricato, che il cav. Soli demolì sin dalle fondamenta, sostituendovi il presente d'invenzione affatto diversa.

AGGIUNTA

TAVOLA 69.

Conosciuta l'importanza delle proposizioni insinuate dalla Regia Accademia, di cui parlò il Selva qui sopra, e veduta del pari la convenienza di avere nel Palazzo regio una sala atta a prestarsi alle grandi solennità, e quindi capace di accogliere maggior copia di spettatori; parve all'Imperiale Governo di ordinare una nuova riduzione della fabbrica in discorso. Perciò dato l'incarico al chiarissimo architetto Lorenzo Santi, la di cui recente e inopinata perdita ne fa ancora dolenti (1), operò le modificazioni che si veggono nella Tavola per noi aggiunta a questa edizione, la quale posta a raffronto colle altre di già pubblicate, più che le nostre parole non valgono, servirà a porre sotto agli occhi dello studioso i vantaggi ottenuti da questa riforma.

Deesi aver presente però che l'architetto dovette conciliare l'economia colla convenienza, e quindi non potè eseguire tutte quelle altre correzioni dall'Accademia proposte, e domandate dall'arte e dal gusto. Per la qual cosa, lasciate da canto le tre prime e l'ultima fra le sei correzioni suggerite della R. Accademia, e notate dal Selva, rivolse il Santi i suoi studii sulla quarta e la quinta, come vedremo.

E prima abbassò il coperto, in modo che meno sensibile apparisce la bruttura del suo aspetto, e togliendo le tegole vi sostituì lamine di rame, provvedendo così maggiormente alla solidità di esso coperto. Ciò in quanto all'esterno; chè per ciò riflette all'interno, distrusse la sala ottagona, e continuando la galleria dal lato della piazza, aprì le finestre a vantaggio della Corte assistente agli spettacoli che nella piazza medesima si fanno. Poi di questa sala ottagona e della vicina, non per anco conformata al tempo che il Selva scriveva, una se ne formò di belle proporzioni ed abbastanza capace per compiere e celebrare le grandi solennità proprie de' regi. La quale, ornata con ogni maniera di decorazioni, per opera dell'egregio professore della nostra Accademia, che fu Giuseppe Borsato, riceve maggior abbellimento dal soffitto, dipinto affresco dal fu professore Odorico Politi, figurante un'allegoria, allusiva alle diverse virtù che l'animo ed il cuore arricchivano dell'imperatore Francesco, di gloriosa memoria.

Sembrò poscia all'architetto conveniente che un'antisala più decorosa precedesse l'aula magna, e perciò al punto che si elevano i due gradini, separanti il ripiano della vecchia antisala, un muro innalzò, dividendo così questa dalla frequenza di chi scende e sale la magnifica scalea. Vanta fra gli altri fregi l'antisala descritta un egregio dipinto ad olio di Paolo Caliari, che locato nel soffitto splende di una luce vivissima, e ricorda le glorie della nostra scuola nel secolo sestodecimo. Apparteneva un tempo al Magistrato delle Biade, ed offre Venezia con Ercole, Cerere e vari Genii recanti spighe di eletto frumento.

Venne ancora il soppalco della scalea decorato di un affresco dall'ottimo artista Sebastiano Santi, mostrante Nettuno sulla marina conca, che, domate l'ire impetuose del sonante Oceano, scorre leggero leggero sulle onde soggette, rese placide dall'augusta presenza del Nume.

Non può negarsi pertanto che la interna riduzione non sia stata compiuta dall'architetto Santi con ogni studio e decoro; e se non ricevè da lui tutto ciò che avrebbero richiesto l'arte ed il gusto, fu solo, come diceasi a principio, perchè si volle provvedere al solo bisogno, e non alla bellezza del fabbricato.

FRANCESCO ZANOTTO

NOTA

(1) Questo chiarissimo architetto nacque in Siena nel 1783, e sembra che apprendesse il disegno dal padre, pittore di decorazioni, e che da prima esercitasse pur esso tale arte. Ma studiata per tempo l'architettura civile, informò a Roma l'ingegno a più vasti concepimenti, e si abituò ad una certa sua larghezza di partiti e di stile, che indi innanzi mostrò essere il suo carattere principale e distintivo.

Premiato varie volte nei grandi concorsi offerti agl'Italiani dall'Accademia di Milano, passò a Venezia siccome aiuto del Soli, che allora dirigeva la fabbrica del reale Palazzo. Conosciuta qui tosto la di lui valentìa, ebbe la cattedra di disegno nel Collegio della Marina, e non molto appresso fu nominato architetto dei reali Palazzi, ufficio annesso al Demanio, infino a che nel 1825 venne eletto ad aggiunto per le fabbriche presso la Direzione delle pubbliche costruzioni. L'Accademia pure non fu tarda ad accoglierlo fra'membri del Consiglio accademico, e conosciuta la di lui sapienza, volle che dettasse un elogio nel dì della solenne distribuzione de' premi. Egli lesse quello di frate Colonna nel 1837, e trovasi impresso fra gli Atti dell'Accademia di quell'anno. Lo ebbero a membro la Commissione all'Ornato, e quella che presiede a' lavori della Basilica Marciana. Dovunque giovò assai colle sue cognizioni, col suo zelo e colla buona fede, di cui era veramente modello. Costruì il padiglione del giardinetto reale, riformò il Palazzo regio, il Tribunal criminale, la interna distribuzione dell'Archivio generale, quella della chiesa di s. Silvestro, e del palazzo del Patriarca, ove dovette nella facciata obbligarsi al numero de' fori esistenti.

Molti progetti e vastissimi compose, come lo dimostrano quelli che gli eredi deposero nella biblioteca della R. Accademia. Morì li 7 maggio dell'anno 1839, e fu un compianto generale quello che lo accompagnò alla tomba. Se basteranno questi pochi cenni a dare una sfuggevole notizia di lui e delle sue opere, non bastano però a sfogare l'amarezza che ne serra il cuore, la quale durerà in noi per lungo volger di tempo

ployant des colonnes dans l'espace occupé maintenant par la salle octogone, pour soutenir le mur de l'attique, ces colonnes, outre qu'elles ajouteraient à la beauté et à l'ornement de cette salle, placeraient l'escalier sur la même ligne avec les appartements qui le suivent; de façon que la porte d'entrée de cette salle à ces mêmes appartements, se trouverait en face de la branche ascendante, et serait parfaitement au milieu avec ces salles intérieures. La Commission réfléchissait que de cette réforme dériverait la conséquence très-heureuse, de recouvrer et pouvoir rouvrir les fenêtres qui sont maintenant bouchées.

VI. Elle remarquait enfin que le vestibule du rez-de-chaussée aurait été beaucoup plus beau, si, au dessous du point de jonction des deux architraves, et en correspondance avec les colonnes adhérentes à l'arcade du milieu de chaque côté, on avait établi quatre colonnes, à l'instar de ce qu'avait si fréquemment fait Palladio. Ces colonnes auraient produit un certain effet pittoresque et ce que les artistes appellent du *mouvement*, ainsi qu'on le peut observer sous le portique qui fait suite à la rue de l'Ascension: elles auraient en outre servi à corriger, par leurs divisions, et en portant le regard à établir un jugement de comparaison sur une mesure plus resserrée, la disproportion qui dérive du défaut de hauteur suffisante.

Toutes ces propositions étaient accompagnées de dessins qui s'y rapportaient, et qui démontraient la possibilité de leur donner suite. On publie ici celui de ces dessins, qui a paru le plus intéressant, et qui se rapporte à la régularisation de la façade sur la place.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Dans cette circonstance, on a même fait une guerre nocturne aux restes mortels de Sansovino, qui, depuis plus de deux siècles, reposaient dans une chapelle adhérante à l'église dont il s'agit, et qui furent alors religieusement recueillis, avec un procès-verbal dressé devant notaire, par la personne qui signe au bas de la présente feuille. Maintenant, ces restes sont gardés dans l'église de Saint-Maurice, où il est à espérer que l'on érigera un monument en l'honneur de cet illustre artiste. *

* *Ce même monument qui recueillait les cendres de l'illustre architecte, et qui fut élevé dans la dite église de Saint-Géminien avec l'or de la République reconnaissante, accueille encore dans son sein des reliques aussi vénérables ; car, par les soins de l'illustre chanoine et chevalier Jean-Antoine Moschini, en décembre 1813, il fut placé dans l'Oratoire de la Très-Sainte Trinité près le Séminaire de la Salute ; et l'acte public en fut signé par le Patriarche, par les Magistrats et les savants, qui assistaient à la pieuse cérémonie.* F. ZANOTTO.

(2) De la grande arcade de la tour de l'Horloge jusqu'à la lagune, courrent quatre lignes non interrompues de beaux portiques, sur une longueur de 1280 pieds (équivalant à plus d'un quart de mille) tous avec des magasins et des entresols, la plupart occupés par des limonadiers, des détaillants et des marchandes de modes et avec une telle affluence de monde, la nuit comme le jour, que l'on peut dire que la place de Saint-Marc est une redoute publique non interrompue. L'architecture intérieure des Nouvelles Procuraties et de la Bibliothèque était encombrée de décorations en bois, aussi ridicules que discordantes, introduites suivant le caprice des marchands. On a entièrement dégagé cette architecture de toutes les superfétations, et on a regularise la façade de l'arche qui donne l'entrée à chaque magasin avec une parfaite uniformité, suivant les avis de la Commission des Décorations.

(3) Le pérystile faisant suite aux Vieilles Procuraties, n'est pas encore achevé, ainsi que cela est indiqué sur le Plan par les parties et le périmètre tracés à simples contours.

(4) Le chevalier Joseph Soli, professeur de dessin à l'Académie royale de Modène. Lorsque ce digne architecte fut envoyé, par le Gouvernement du Royaume d'Italie, à Venise, l'église de Saint-Géminien n'existait déjà plus, et l'on avait commencé à élever sur son emplacement, la nouvelle bâtisse, que le chevalier Soli démolit jusqu'aux fondations inclusivement, en lui substituant l'édifice actuel d'une invention tout-à-fait différente.

SUPPLÉMENT

PLANCHE 69.

Le Gouvernement I. et R. ayant reconnu l'importance des propositions qui lui étaient faites par l'Académie royale, et dont Selva a parlé plus haut; et ayant vu aussi la convenance d'avoir, dans le Palais-Royal, une salle capable de servir pour les grandes solemnités, et conséquemment de recevoir un plus grand nombre des spectateurs, jugea à propos de prescrire une nouvelle modification de la bâtisse dont il s'agit. C'est pourquoi, confiant ce soin à l'architecte si distingué Laurent Santi, dont la perte récente et inopinée nous laisse encore dans le deuil (1), il opéra les changements que l'on peut voir dans la Planche que nous avons ajoutée à cette édition. Cette Planche, confrontée avec les autres déjà publiées, servira beaucoup mieux que ne le sauraient faire nos paroles, à placer sous les yeux des gens studieux et à faire ressortir les avantages obtenus par la reforme dont il est question.

On doit toutefois ne pas perdre de vue que l'architecte a dû concilier l'économie avec la convenance, et qu'ainsi il ne lui fut pas donné de pouvoir effectuer toutes les autres corrections proposées par l'Académie et réclamées par l'art et par le goût. Aussi, laissant de côté les trois premières et la dernière des six corrections suggérées par l'Académie royale, et notées par Selva, Santi tourna toutes ses études sur la quatrième et la cinquième, comme on pourra le voir.

D'abord, il baissa le couvert, en sorte que la laideur de son aspect fut moins sensible à la vue, et enlevant les tuiles, il leur substitua des plaques en plomb, de façon à donner une plus grande solidité à ce même couvert. Ceci quant à l'extérieur. Pour ce qui concerne l'intérieur, il détruisit la salle octogone, et continuant la galerie du côté de la place, il ouvrit les fenêtres, afin que la Cour eût l'avantage de pouvoir assister de là aux spectacles qui ont lieu sur cette même place. Ensuite, de cette salle octogone et de l'autre qui la suit, et qui n'était pas encore correspondant au goût du temps où Selva écrivait, il fit une seule salle de belles proportions, et suffisamment vaste pour y tenir les plus grandes réunions solemnelles et y donner des fêtes royales. Cette salle, ornée avec toutes sortes de décorations par Borsato, l'habile professeur de nôtre Académie, reçoit un plus grand embellissement encore de sa soffite, peinte à fresque par l'habile professeur Odéric Politi, qui y représenté diverses allégories, se référant aux diverses vertus, dont étaient richement pourvus l'âme et le coeur de l'empereur François de glorieuse mémoire.

L'architecte jugea ensuite convenable de faire en sorte qu'une avant-salle précédât la grande salle. Aussi, là où s'élèvent les deux marches qui séparent le palier de vieille avant-salle, il bâtit un mur, en sorte que celle-ci se trouva séparée des gens qui montent ou descendent le magnifique escalier. Cette avant-salle, outre les autres qualités qui la distinguent, possède une belle peinture à l'huile de Paul Caliari (Paul Véronèse), laquelle placée dans la soffite brille d'un très-vif éclat, et rappelle les gloires de nôtre école au seizième siècle. Ce tableau appartenait autrefois à la Magistrature *delle Biade* (des Céréales) et représente Venise avec Hercule, Cérès et plusieurs Génies apportant des épis de beau froment.

Le plafond du perron fut aussi orné d'une fresque, exécutée par l'excellent artiste Sébastien Santi, et qui représente Neptune avec sa conque marine, lequel ayant dompté l'impétueuse colère de l'Océan mugissant, glisse légèrement sur les ondes soumises et rendues calmes par l'auguste présence du dieu.

Il faut pourtant reconnaître que la modification intérieure a été accomplie avec beaucoup de soin et d'ornement par l'architecte Santi: et si elle ne reçut pas de lui tout ce que l'art et le goût pouvaient réclamer, c'est uniquement, ainsi que nous l'avons dit d'abord, parce que l'on ne voulut pourvoir qu'à ce qui était nécessaire, et non pas à la beauté de l'édifice.

FRANÇOIS ZANOTTO.

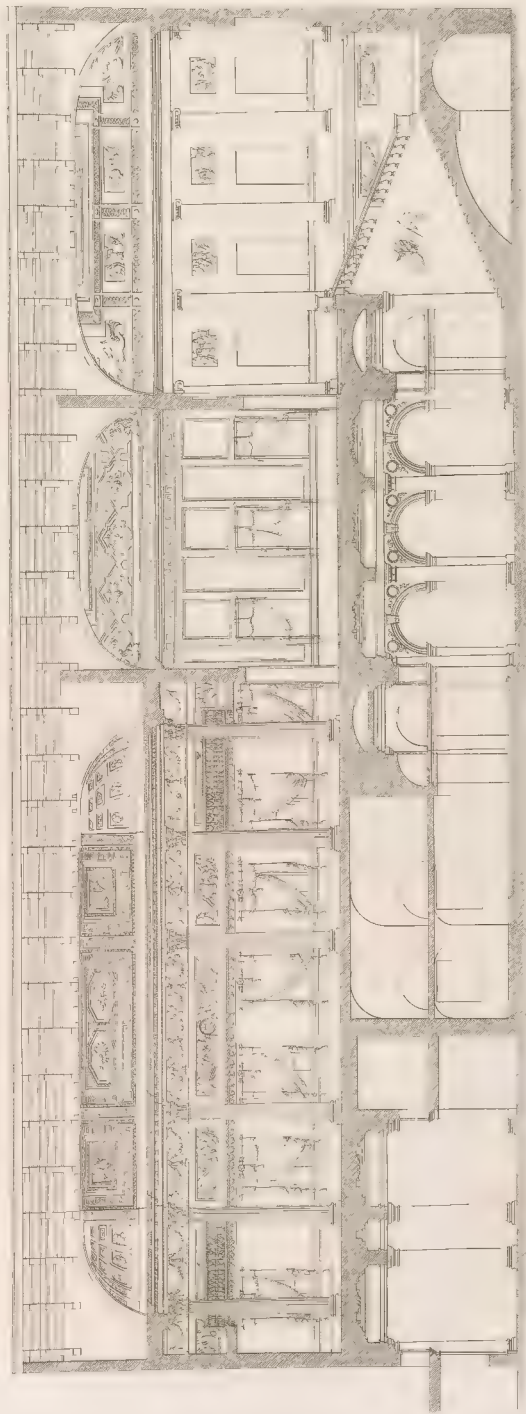
NOTE

(1) Cet architecte si distingué nacquit à Sienne en 1783. Il paraît avoir appris le dessin de son père, peintre en décorations, et avoir exercé d'abord lui-même cet art. Mais, ayant étudié de bonne heure l'architecture civile, il forma à Rome son génie aux plus vastes conceptions, et s'habitua à une certaine ampleur d'invention et de style qu'il s'appropria, et que, depuis lors, il montra être le caractère principal et distinctif de son talent.

Ayant obtenu plusieurs fois des prix dans les grands concours que l'Académie de Milan offraît aux Italiens, il passa à Venise, en qualité d'aide de Soli, qui dirigeait alors la bâtisse du Palais royal. Son habileté ayant bientôt été reconnue ici, il eut la chaire de dessin au Collége de la Marine; et il ne se passa pas long temps sans qu'il fut nommé architecte des Palais royaux, emploi dépendant du Domaine, jusqu'à ce qu'en 1825, il fut élu comme architecte et attaché aux bâtiments près la Direction des constructions publiques. L'Académie ne tarda pas non plus à le choisir comme l'un des membres du Conseil académique, et ayant pu constater son savoir, elle désira qu'il rédigeât un éloge pour le jour de la distribution solemnelle des prix. Il lut celui du frère Colonna en 1837, et cet éloge est imprimé parmi les Actes de l'Académie de cette même année. Il a été membre de la Commission des Décorations et de celle qui préside aux travaux de la Basilique de Saint-Marc. Partout il fut fort utile par ses connaissances, son zèle et sa bonne-foi, dont il était un parfait modèle. Santi a construit le pavillon du petit jardin royal, il a reformé le Palais royal, le Tribunal criminel, la distribution intérieure des Archives générales, celle de l'église de Saint-Sylvestre et du palais du Patriarche, où il fut obligé de s'assujétir dans la façade au nombre des ouvertures existantes.

Il a composé de nombreux et vastes projets, ainsi que le prouvent les cartons que ses héritiers donnèrent à la bibliothèque de l'Académie royale. Il est mort le 7 mai de l'année 1839, et il fut accompagné dans la tombe par d'unanimes regrets. Pour démontrer combien il était aimé et estimé des artistes, il suffira de dire qu'on est en train de recueillir parmi eux une souscription à l'effet de lui élever un monument.

Si les quelques lignes qui précèdent suffisent pour donner une notice rapide sur Santi et sur ses travaux, elles ne suffisent pourtant pas à épancher l'amertume dont nous sommes oppressé et qui durera long temps dans nôtre coeur.

Spaccato del R. Palazzo secondo le nuove riduzioni — Coupe du Palais Royal d'après les nouvelles réductions

PROCURATIE VECCHIE

TAVOLE 70, 71, 72.

La fabbrica delle Vecchie Procuratie sul destro lato della piazza di san Marco, rivolto a mezzogiorno, fu eretta verso il 1500 col disegno di Bartolommeo Buono, scultore ed architetto bergamasco, detto comunemente *mastro Buono*. Si avverte qui, che parecchi antichi scultori ed architetti vi furono di questo nome, il che nelle memorie dell'Arte generando qualche confusione, ci siamo data ogni cura di toglierla mediante le nostre ricerche esposte nel libro IV, capitolo VI della *Storia della Scultura*, ove, singolarmente dei due ultimi mastri Bartolommei che lavorarono a Venezia, sono prese ad esame partitamente le opere ed il tempo in cui si costrussero. Basterà in questo luogo unicamente avvertire, che il Sansovino, nella sua *Venezia descritta*, pose, forse inavvedutamente, l'aggiunto di *Buono* al Bartolommeo scultore ed architetto del portone del Palazzo Ducale, che venne fabbricato nel 1439 sotto il ducato di Francesco Foscari, come indubitatamente sta scritto nella cronaca degli archivii secreti; ove però non è altramente denominato che *mistro Bortolo Taiapiera de la Madona de l'Orto*. A questo appartengono, oltre il suddetto portone, anche le tredici statue poste sulla facciata della Madonna dell'Orto, quelle situate sul principale ingresso della Scuola della Misericordia, e tante altre forse che incontransi di quello stile ed a quell'epoca spettanti; mentre al nostro Bartolommeo Bergamasco, detto *mastro Buono*, appartengono, in un'età alquanto posteriore, le Vecchie Procuratie, la parte superiore della torre di s. Marco, la chiesa di s. Rocco, ec. ec. La distanza di tempo fra questi artisti vedesi essere di presso che un secolo, non tanto per lo stile, quanto per le date certissime che abbiamo delle principali loro opere; giacchè, come sopra fu detto, il portone del Palazzo venne costrutto sin dall'anno 1439, mentre l'autore delle Procuratie sappiamo ch'era nel XVI secolo architetto del Magistrato, preside alla chiesa di s. Marco, e alle fabbriche poste sulle due piazze maggiore e minore, non essendo morto che nel 1529, allorquando appunto venne sostituito a sì onorevoli incumbenze Jacopo Sansovino.

L'edifizio delle così dette Vecchie Procuratie, diviso in molte case, non avendo altra unità che la facciata esteriore, fu innalzato a spese del pubblico erario per abitazione de' Procuratori di san Marco, primaria dignità della Repubblica dopo il Doge, che per legge dovevano abitare sulla piazza vicino al Palazzo Ducale. Da ciò nacque la denominazione di Procuratie alle due fabbriche che fiancheggiano la piazza stessa, e dalle diverse epoche in cui furono erette, vennero chiamate *Vecchie* e *Nuove*.

Il più antico di questi due edifizii è ripartito in tre ordini. Il primo offre un portico di cinquanta archi, disteso sul piano della piazza, dalla torre dell'Orologio fino all'angolo verso il lato ov'era la demolita chiesa di san Geminiano, a cui si appoggiava, volgendosi con altre cinque arcate di fronte all'oriente.

Il secondo e terzo ordine consiste in una serie di archi minori, ossiano finestre, due delle quali corrispondono a ciascun arco del portico inferiore, colla differenza, che il portico è sostenuto da pilastri, e le minori arcate da colonne canalate con capitelli corintii ed archi impostati sovra di essi. Ricorre in ogni ordine maestosa trabeazione; nobile e grandiosa è la superiore con finestre rotonde nel fregio, le quali recano luce agli stanzini sotto il tetto. Sopra la cornice si eleva una serie di acroterii e di frapposti vasi, che, a guisa di merlatura, aumentano il decoro, e coronano questo regale edifizio, tutto lavorato di marmo d'Istria, ed una delle moli più grandiose della città.

Di fronte agli archi del portico sulla piazza sono botteghe, divise nella loro altezza da mezzanini, onde trarre profitto dalla preziosità dell'area nei luoghi del maggior concorso della popolazione, e a diversi intervalli s'incontrano varî sbocchi, alcuni a comodo delle interne abitazioni, altri conducenti a due pubblici ponti che danno comunicazione a diversi quartieri della città.

La lunghezza di questo edifizio è di piedi veneti 439, ossiano metri 152:6; ed è alto, colla merlatura, piedi 50, ossiano metri 19:1, il che forma circa la quarta parte della larghezza media della piazza: rapporto convenientissimo, e che sarebbe stato desiderabile che lo Scamozzi avesse adottato nell'elevatezza delle Procuratie Nuove che stanno dirimpetto, tenendosi alle traccie saggiamente lasciate dal Sansovino nell'angolo opposto al campanile, e continuando le linee e le proporzioni indicate colla facciata della Libreria, la cui altezza avrebbe pareggiato quella delle Procuratie Vecchie.

Quantunque i profili delle parti ornamentali di queste Vecchie Procuratie non sieno spogli di quella magrezza non anco superata in quel secolo, col mezzo di uno stile più largo, come poi si vide per opera di Sansovino e di Palladio; non pertanto le grandiose masse delle trabeazioni, frapposte alla somma leggerezza ed eleganza delle arcate, formano un piacevolissimo contrasto, e l'occhio dello spettatore comprende immediatamente e senza fatica la relazione che hanno fra loro tutte le altre parti. È da notarsi l'accorgimento dell'architetto, per cui le fascie degli architravi di tutti tre gli ordini sono inclinate indietro onde far maggiormente conoscere il loro aggetto. Questa inclinazione fu ancor tenuta più visibilmente nell'architrave del secondo ordine, in confronto di quella del primo; ma sembra in vero che ecceda nel terzo, poichè nella prima fascia arriva a superare la terza parte della sua altezza.

Ciò che abbiamo osservato in questa esposizione, meglio si rileverà dalle tre Tavole qui annesse, le quali presentano il prospetto, la pianta, e le parti in iscala maggiore di questo nobilissimo edifizio.

Che la vetustà di questa fabbrica oltrepassi i tre secoli, ne abbiamo prova nella già citata stampa attribuita ad Alberto Durero, che porta l'epoca del MD., e in cui vedesi delineata qual esiste oggidì.

Una delle più grandi prove della sua solidità, indipendentemente dalle somme precauzioni che furono prese nei fondamenti, si rileva ad evidenza dall'avere per tanto tempo resistito ai danni cagionati in tutte le interne parti che la collegano, per le continue alterazioni che vi produssero il vario bisogno, la necessità, ed anche il capriccio dei moltissimi proprietarii, che suddivisero, occuparono, e talvolta persin manomisero, con varianti e arbitrarie disposizioni, a loro talento quelle abitazioni, dopo che finirono di essere assegnate ai Procuratori, traslocati nelle Nuove Procuratie. Se però furono alienate per forza di circostanze, passando dalla condizione di pubblica a quella di privata proprietà, non può temersi periclitante la preziosa e necessaria loro conservazione, poichè interessando questa il decoro dello Stato e dell'insigne città di Venezia, vegliano attentamente i Magistrati incaricati del pubblico Ornato, onde non più oltre procedano i minacciati inconvenienti, e si conservi a gloria delle arti veneziane un sì magnifico monumento di patrio splendore.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

VIEILLES PROCURATIES

PLANCHES 70, 71, 72.

L'édifice des Vieilles Procuraties sur le côté droit de la place de Saint-Marc, tourné au midi, fut construit vers l'an 1500, d'après les dessins de Barthélemy Buono, sculpteur et architecte bergamasque, nommé communément *maître Buono*. Nous faisons observer ici que plusieurs anciens sculpteurs et architectes ont existé de ce nom, ce qui, dans les mémoires concernant les arts, engendre quelque confusion. Aussi, avons nous pris tout le soin pour l'éloigner, au moyen de nos recherches exposées au IV livre, chap. VI de l'*Histoire de la Sculpture*, là où nous avons parlé particulièrement des deux derniers maîtres Barthelémys, qui travaillèrent a Venise, et où sont examinés en détail les ouvrages et le temps pendant lequel ils ont été exécutés. Il suffira ici uniquement de prévenir, que Sansovino, dans sa *Venise décrite*, a attribué, sans doute par inadvertance, le surnom de *Buono* à Barthélemy sculpteur et architecte de la grande porte du Palais-Ducal, qui fut bâtie en 1439, pendant que François Foscari était doge, ainsi que cela se trouve indiqué, d'une manière irréfragable, dans la chronique des archives secrètes, où cependant il n'est pas autrement dénommé que *mistro Bortolo Taiapiera de la Madona de l' Orto*. Appartiennent à celui-ci, outre la dite grande Porte, les treize statues placées sur la façade de la *Madonna dell'Orto* (Vierge du Jardin), celles situées sur la principale entrée de l'École de la Miséricorde, et tant d'autres peut-être, que l'on trouve ailleurs de ce style et de cette époque. Au contraire, à nôtre Barthélemy Bergamasque, dit *maître Buono*, dans une époque un peu postérieure, appartiennent les Vieilles Procuraties, la partie supérieure de la tour de Saint-Marc, l'église de Saint Roch, etc. etc. La distance de temps, entre ces artistes, est reconnue être de près d'un siècle, non seulement par le style, mais aussi par les dates très-certaines que nous avons de leurs œuvres. En effet, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la grande porte du Palais fut bâtie dès l'année 1439, pendant que l'architecte des Procuraties était, ainsi que nous le savons bien, celui de la Magistrature qui présidait à l'église de Saint-Marc et aux bâtiments situés sur les deux places, la grande et la petite; car il n'est pas mort avant 1529, époque précisément à laquelle Jacques Sansovino fut chargé de ces honorables fonctions au lieu et place de ce maître *Buono* Bergamasque.

L'édifice qu'on appelle les Vieilles Procuraties, divisé en plusieurs bâtiments, lesquels n'ont point d'autre lien d'unité que la façade extérieure, fut élevé aux dépens du trésor public pour servir d'habitation aux Procurateurs de Saint-Marc, première dignité de la République après le Doge, et qui, aux termes de la loi, devaient être logés sur la place près le Palais Ducal. De là vint la dénomination de Procuraties aux deux bâtiments qui flanquent la place elle-même, et par suite des différentes époques auxquelles ils furent élevés, ils furent appelés *Procuraties vieilles* et *Procuraties nouvelles*.

Le plus ancien de ces deux édifices est réparti en trois ordres ou étages. Le premier offre un portique de cinquante arches, qui s'etend sur le plan de la place, de la tour de l'Horloge jusqu'à l'angle vers le côté où était l'église démolie de Saint-Géminien, auquel il s'appuyait, en tournant avec cinq autres arcades de façade, vers l'orient.

Le second et le troisième étage consistent en une série d'arches plus petites, ou de fenêtres, deux desquelles correspondent à chacune arche du portique inférieur, avec cette différence, que le portique est soutenu par des pilastres, et les plus petites arches par des colonnes cannelées avec des chapiteaux corinthiens et des arches impostées sur ceux-ci. À chaque étage rogne une majestueuse travée; la travée supérieure avec des fenêtres rondes dans la bordure, lesquelles donnent le jour aux petites chambres qui sont sous le toît. Sur la corniche, s'élève une série d'acrotères et de vases interposés, lesquels, en guise de dentelure, ajoutent à l'ornement et couronnent cet édifice princier, tout construit en marbre d'Istrie, et présentant une des plus grandioses masses de la ville.

De face aux arches du portique sur la place, il y a des boutiques, divisées dans leur hauteur par des entresols, afin de tirer parti du prix du terrain dans des lieux où existe le plus grand concours de la population; et où à divers intervalles, on rencontre plusieurs débouchés, les uns pour la commodité des habitations intérieures, d'autres conduisant à deux ponts publics, qui servent de moyen de communication entre plusieurs quartiers de la ville.

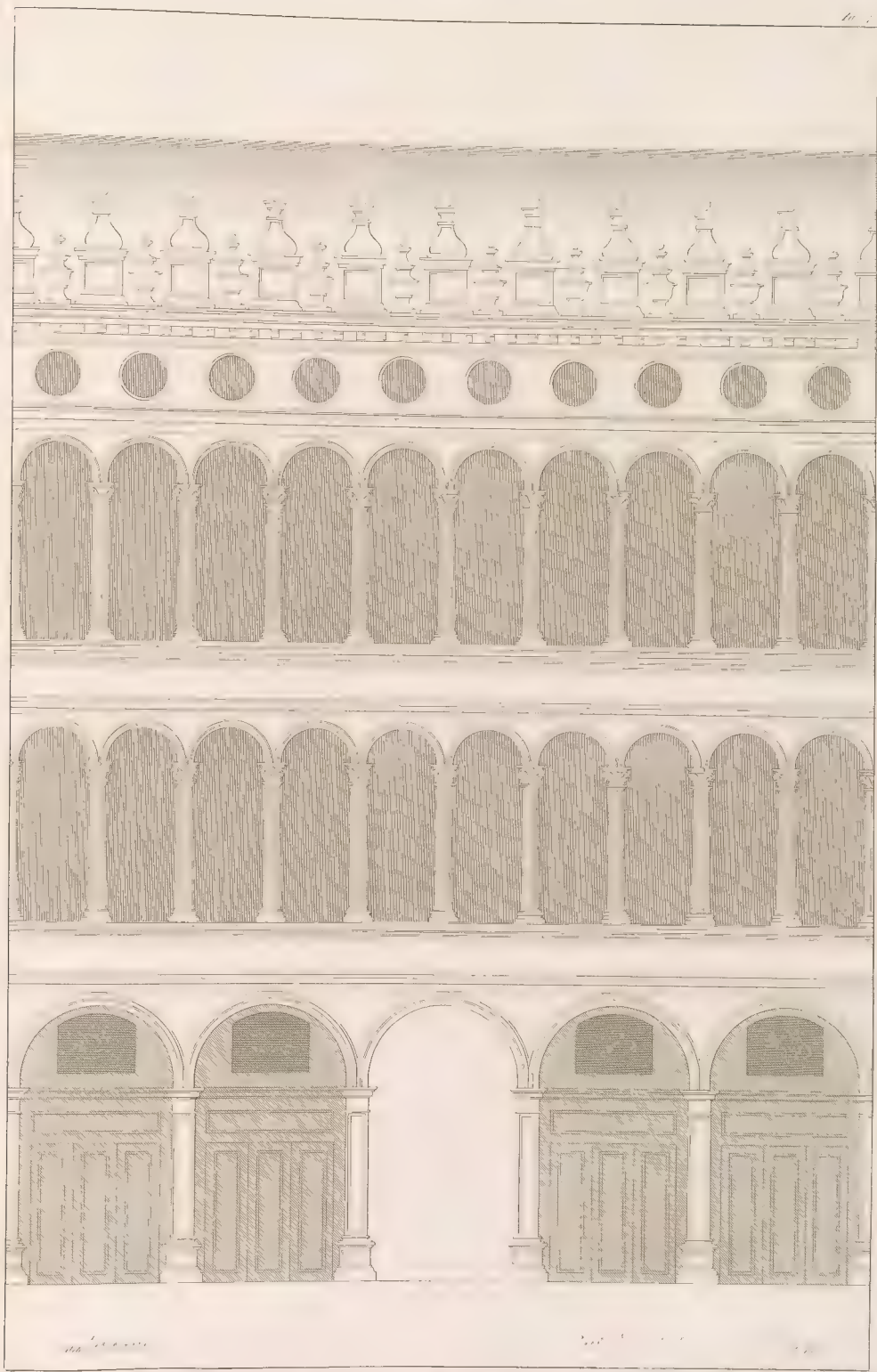
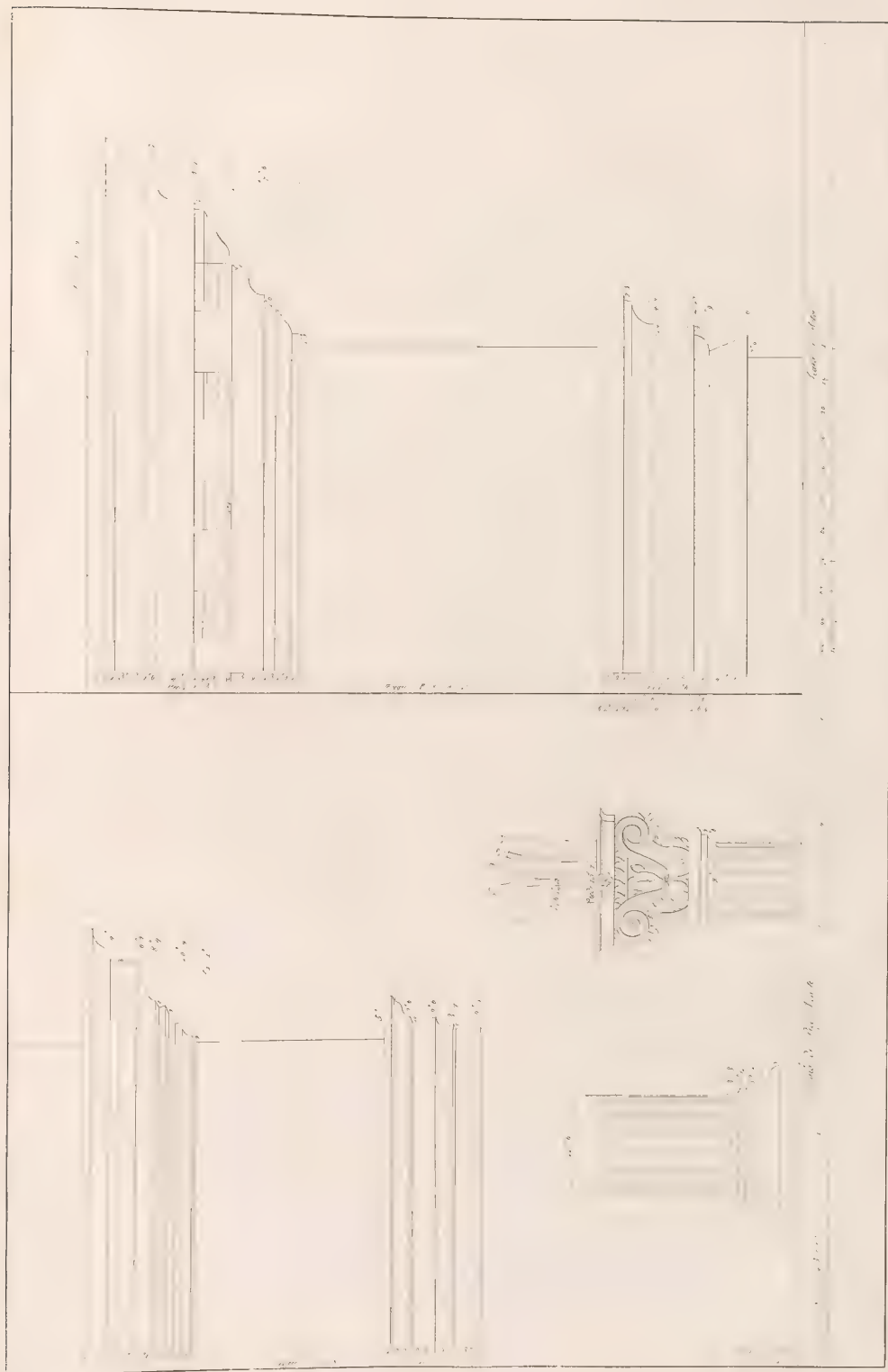
La longueur de cet édifice est de 439 pieds vénitiens ou de 152 mètres, 6 cent.es; sa hauteur avec la dentelure, est de 50 pieds ou 19 mètres, 1 cent.e; ce qui forme environ le quart de la largeur moyenne de la place: ce rapport est très-convenable, et il aurait été à désirer que Scamozzi l'eût adopté dans la hauteur des Procuraties Nouvelles qui se trouvent en face, et s'en fût tenu aux traces que Sansovino avait sagement laissées à l'angle faisant face au clocher, en continuant les lignes et en maintenant les proportions indiquées avec la façade de la Bibliothèque, dont la hauteur se serait trouvée au niveau de celle des Vieilles Procuraties.

Bien que les profils des parties d'ornement des Vieilles Procuraties ne soient pas tout-à-fait dépouillés de cette maigreur, qui n'avait point encore été remplacée dans ce siècle par un style plus large, ainsi qu'on le vit depuis du fait de Sansovino et de Palladio; toutefois, les masses grandioses des travées interposées, avec l'extrême légéreté et élégance des arcades, forment un très-agréable contraste, et l'oeil du spectateur comprend à l'instant et sans fatigue le rapport que toutes les autres parties ont entr'elles. Il faut noter la prudence de l'architecte, qui a incliné en arrière dans tous les trois étages, les bandes des architraves, afin de mieux faire ressortir leur saillie. Cette inclinaison a été tenue encore plus visible dans l'architrave du second étage, en comparaison de ce qu'on a fait pour l'architrave du premier étage; mais, à vrai dire, elle nous semble outrée au troisième étage, car, dans la première bande, cette inclinaison arrive à dépasser le tiers de sa hauteur.

Ce que nous venons de faire remarquer dans cet exposé, sera mieux compris au moyen des trois Planches ci-annexées, qui présentent la façade, le plan et les parties, sur une grande échelle, de ce noble édifice.

Par la gravure déjà citée qu'on attribue à Albert Durer, qui est datée de MD, et dans laquelle ce bâtiment est retracé tel qu'il existe aujourd'hui, nous avons la preuve que son antiquité remonte au de là de trois siècles.

Indépendamment des grandes précautions qui furent prises en établissant les fondements de cet édifice, une des meilleures preuves de sa solidité résulte jusqu'à l'évidence de ce qu'il a pendant si long-temps résisté aux dommages causés dans ses parties intérieures, par les continuelles altérations qu'y produisirent la variété des besoins, la nécessité et même le caprice des propriétaires si nombreux, qui subdivisèrent, occupèrent et quelque fois même, par des dispositions variables et arbitraires, mirent sens-dessus-dessous ces habitations, après qu'elles cessèrent d'être attribuées aux Procurateurs, qui avaient été transférés dans les Nouvelles Procuraties. Cependant, si, par la force des circonstances, le local des Vieilles Procuraties a été aliéné et a passé de la condition de propriété publique à celle de propriété privée, on ne peut craindre de danger pour sa précieuse et nécessaire conservation; car celle-ci intéressant la dignité de l'État et de l'illustre ville de Venise, les Magistrats chargés de l'Ornementation publique veillent soigneusement à ce que les inconvénients, dont on était menacé, n'aillent pas plus loin, et à ce que ce magnifique monument de la splendeur de la patrie soit conservé pour la gloire des arts vénitiens.

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

AGGIUNTA

A merito delle solerti ricerche del chiarissimo abate Giuseppe Cadorin di lacrimata memoria, si sa ora che questo Buono non è altrimenti Bergamasco, ma Veneziano, e che la fabbrica illustrata delle Vecchie Procuratie appartiene certamente a più antica epoca di quella asserita dagli scrittori, fra cui anche dal Cicognara, come più sopra si legge. E siccome mal potrebbersi ristringere le notizie critiche che sul Buono offerse il lodato Cadorin, nel libro: *sugli Architetti che lavorarono nel Palazzo Ducale*, così volemmo ripetere nella sua integrità questo brano.

FRANCESCO ZANOTTO.

BARTOLOMMEO BUONO VENEZIANO (1).

Stimato per il suo ottimo carattere, per la sua fedeltà, per i suoi meriti. Mi do a credere che suo padre avesse nome Giovanni (2). Egli aveva la sua abitazione a san Samuele in casa del Duca di Milano, nella quale Tiziano Vecellio tenne i modelli delle sue pitture nel 1528 (3). Era proto del Magistrato del Sale, e godeva il salario di ducati 90 all'anno per decreto del suo uffizio fino dal 1492; ma gli fu aumentato di altri 20 ducati all'anno, nel 1493, perchè attendesse ai lavori dei Lazzaretti, ed a sollecitare i dipintori nel Palazzo Ducale (4). Per comandamento della Signoria, nel 1496, si partì da Venezia, ed accompagnò nei viaggi marittimi Melchiorre Trevisan, capitano generale di mare, facendo l'uffizio di ammiraglio, e venne in sua vece, fino al ritorno, sostituita altra persona nel suo impiego al Sale (5). Da un documento del 1498 arguisco che il Buono fosse a quest'epoca ritornato in Venezia, dove accettò l'uffizio di capitanio dei Provveditori del Consiglio de' X (6). Nel 1505, morto Bartolommeo Gonella, proto dei Procuratori della chiesa di san Marco, fu a lui sostituito il nostro Buono (7). Per avere acconciato la torricella del Palazzo per ordine del Consiglio de' X, egli ebbe pagamento dall'uffizio del Sale negli anni 1509 (8). Dopo quest'epoca attese l'architetto a dar nobile e magnifico compimento al campanile di san Marco, aggiungendo al già fatto la *cella* delle campane, l'*attico* e la *guglia* ossia pinacolo. Quest'opera ebbe principio nel 1510, e si terminò nel 1516 (Temanza, *Vita di Bart. Buono*, p. 105). Chi amasse di osservare lo stato di questa torre prima di quest' aggiunta, non ha che a gettar l'occhio sopra la carta in legno rappresentante *Venetia* in rilievo del MD. Altri lavori di somma importanza, ed in iscultura ed in architettura, vengono a lui attribuiti dal Sansovino, nella sua *Venetia descritta*; dal Temanza, scrittore delle *Vite degli architetti veneti*, e da Francesco Maria Tassi nelle *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti bergamaschi*, che giuntò qualche altra notizia a quelle del Temanza. Si reputano sue, e la fronte interna della chiesa di s. Rocco, eretta nel 1495, e la cappella maggiore fatta a tribuna con le due laterali, solamente architettate da lui, e la statua di s. Rocco. Sue si dicono le tre statuette dei santi Giovanni Battista, Geminiano e Menna, ch'erano nell'altar maggiore di san Geminiano, ora trasportate, come mi viene narrato, nell'Imp. Reg. villeggiatura a Stra, mentre l'altare sta deposto alla Commenda di Malta *(ora eretto nella riaperta chiesa di essa Commenda)*; suo dicesi il modello della scuola di san Rocco, ed il muramento di parte della medesima compiuto da Sante Lombardo e da Antonio Scarpagnino (9), e sua la stupenda fabbrica delle Procuratie Vecchie al lato destro della piazza di san Marco. Dal Tassi si credono opere di lui le tre sculture dei santi Giovanni Battista, Marco e Bartolommeo, che stanno in Bergamo nella cappella di Bartolommeo Colleoni. Del medesimo architetto vengono dal Sansovino (pag. 286) considerate le figure di marmo poste sopra la porta nel frontispizio della scuola di san Marco, ora civico Ospitale, e che si salvarono dall'incendio, che arse quell'edifizio nel 1485; e le statue di s. Cristoforo e di Nostra Donna con s. Giuseppe avanti alla facciata della chiesa della Madonna dell'Orto; e la effigie di M. V. sopra il portone della scuola della Misericordia, che poi trovò rifugio nella chiesa dell'Abazia presso monsignore illustrissimo ab. canonico Pietro Pianton, che, amantissimo delle patrie cose e del decoro dell' anzidetta sua chiesa, la fa bella, ricca ed elegante di marmi.

Il Tassi, che avrebbe volontieri desiderato che tutte le opere dei *Bartolommei* fossero del suo Bartolommeo Buono, perchè da lui creduto Bergamasco, non si mostrò contento di copiare le opere riferite dal Temanza, ma aggiunse anche quelle riferite dal Sansovino ed ommesse dall'altro. Ma il Temanza, a mio credere, non le tralasciò senza avvedimento sagace. Egli mostra di avere letto dal principio al fine la *Venetia* del Sansovino, e se tacque alcune cose, le tacque per le buone ragioni che dirò. Non è da confondersi Bartolommeo della Madonna dell'Orto, che fece la porta del Palazzo Ducale nel 1439, con Bartolommeo Buono, che morì nel 1529 (Temanza, *Vita di Jacopo Sansovino*, pag. 217). L'epoca dell'uno è troppo lontana da quella dell'altro, ed il Sansovino confuse l'uno con l'altro. Questi scrive, che nella scuola della Misericordia *la statua di nostra Donna fu scolpita da Bartolommeo che fece il portone del Palazzo*; dunque non si deve attribuirla al Buono. Per crederla di questo architetto, il Tassi suppone un errore di stampa, e intende che possa essere cambiato il 1493 nel 1439; ma a questa sua opinione si oppongono tutti i cronacisti, affermando, come abbiamo fatto manifesto, che la porta della carta sotto il dogado di Foscari fu innalzata nel 1439. Aggiungasi parimente, che le figure di marmo della scuola di s. Marco, che furono salvate dall'incendio del 1485, il Sansovino le crede del suddetto Bartolommeo, siccome opere del medesimo si dovranno considerare le altre statue sunnominate, fra le quali quelle che dal Tassi si racconta esistere in Bergamo. Imperocchè s'è vero che le opere di Bartolommeo, che sono in Venezia, convengono per lo stile ed il gusto con quelle bergamasche, a giudizio del Tassi medesimo, e siccome le une si devono riputare di Bartolommeo e non del Buono, così ancora le altre. Sembrami che questo asserto venga confermato dal Temanza stesso. Imperocchè nella vita dell'architetto mastro Buono (a pag. 98) scrive: *che la più vecchia opera sua di cui ritrovò notizia è la fronte interna di s. Rocco rizzata l'anno* 1495. Dunque delle epoche anteriori non aveva cognizione, e per conseguenza a bello studio ommise di parlare di esse, mostrandosi in tal guisa critico più avveduto dello scrittore di Bergamo. Ma il Temanza nell'asserire che non avanti al 1495 avea ritrovato opera del Buono, non fu molto accorto, poichè si avrebbe potuto domandargli su quale fondamento appoggiasse il suo giudizio per pubblicare, che il nostro architetto era l'autore delle Vecchie Procuratie della piazza di s. Marco. E per verità, come dal 1495 al 1500 si poteva con tanta perfezione terminare una mole sì vasta, sì alta, sì magnifica e ricca di marmi, di colonne, di archi, quantunque composta allora di due soli ordini (essendo aggiunto il terzo nel secolo XVI), come osservasi nell'intaglio in legno attribuito erroneamente al Durero, e rappresentante in rilievo la città di Venezia nel 1500? Potevasi, mi si risponderà, formare il modello dell'edifizio molti anni avanti a quest'epoca, preparare tutto quello di cui abbisognava, e per cui avea la Repubblica prontissimi i mezzi, e così vien tolta ogni difficoltà perchè dare si potesse compimento alla grande impresa in sì breve spazio di tempo. Questa osservazione potrebb' essere di qualche peso per coloro che sono amanti delle apparenti ragioni, ma non per quelli che alle ragioni vogliono vedere congiunti i fatti. Per buona sorte si conserva nella Pinacoteca dell' Imp. Reg. Accademia di Venezia il dipinto di Gentile Bellini, in cui avvi scritto: *Gentilis Bellini Veneti Equitis Crucis amore incensus opus MCCCCLXXXXVI*, in cui si veggono le Procuratie di cui parliamo; e sebbene mancanti, come nella detta incisione, dell'ultimo piano, e per cui differiscono dalle presenti; tuttavia formano un incontrastabile documento per provare, ch'erano innalzate anteriormente all'epoca determinata dal Temanza. Chi poi considera essere verosimile che il pittore figurasse la piazza ed i fabbricati che la circondano, com'erano ai tempi in cui avvenne il miracolo, che diede occasione di fare il dipinto, vedrà chiaramente che io non mi allontano dal vero (10). Chi poi potrà dirci il tempo in cui ebbe incominciamento? Lo ebbe, dirà alcuno, o poco prima del 1481, o negli anni successivi, essendochè il pittore, che nel 1479 partì per Costantinopoli a dipingere per il Gran Signore, era ritornato all'epoca citata in cui morì Maometto II, che avealo fornito dell'ordine cavalleresco, ordine ch'egli si compiacque di far conoscere nel quadro colla parola *Equitis*. Ma tutto ciò non serve se non a convincerci che il cartello fu posto dopo il ritorno dalla capitale dell'impero Ottomano, ma non che il quadro sia di quest'epoca. Chi conosce quale sia lo stile del Bellini, come l'opera sia finita in ogni sua parte, come fatta in mezzo a molteplici altri lavori e di somma importanza, non potrà se non convenire nella mia opinione. Ma volendo anco supporre che le mie idee sieno frutto dell'immaginazione, ed invece concedere al Temanza che le Procuratie rappresentate nella pittura di Gentile, e nell'incisione della carta sunnominata, sieno affatto diverse dalle presenti, ed anzi che le nostre sieno costruite tra il 1495 e il 1500; come poi mastro Buono poteva presiedere a tanto lavoro, s'ebbe dal Governo, come dicemmo, nel 1496, comandamento di accompagnare nell'Adriatico e nel Mediterraneo Marc'Antonio Trevisan generale di mare?

A tutte queste riflessioni aggiungasi, che gli archi del primo ordine delle Procuratie arrivavano allora presso alla torre dell'Orologio, ai lati della quale Pietro Lombardo, volendo edificare le due fabbriche, fu costretto a demolire alcuni archi delle nominate Procuratie. Ora sembra strano che la Signoria, che molto pensava prima di erigere e di distruggere un edifizio, si mostrasse condiscendente in modo da atterrare parte di una fabbrica fatta a que' tempi medesimi, e di escludere mastro Buono sì benemerito, eleggendo per proto Pietro Lombardo. Parmi strano altresì che i Procuratori *de supra*, senza giustissima causa, escludessero dall'onore di assistere all'impresa il loro architetto Bartolommeo Gonella, per avere un uomo novello, che incominciava appena a correre lo stadio di pubblici impieghi. Ma finalmente, se mastro Buono fosse l'autore delle Procuratie, perchè non venne di lui fatta menzione dal Sansovino, che poteva nei primi suoi anni averlo conosciuto, e non poteva ignorarlo, essendo suo padre Jacopo succeduto al Buono nel 1529 in cui l'altro morì? Io non nego che non venga l'architetto Bartolommeo Buono lodato dai cronacisti, dal Vasari, dal Milizia, dagli scrittori eruditi delle patrie cose, e dal medesimo Sansovino più volte ed in più luoghi nelle sue scritture; ma di quale Bartolommeo intendono poi essi di parlare? Il Vasari che si tiene maestro di color che sanno nelle arti belle, scrive di un architetto che appellavasi *Buono*, ma che viveva nel 1152, ed a lui attribuisce l'innalzamento del campanile di san Marco (*Vita di Arnolfo di Lapo, Ediz. di Siena*, 1791, a pag. 247 *e seg.*). Il Milizia parla di un *Buono*, e copia gli errori del Vasari (*Memorie degli Architetti, Parma*, 1781, tom. I, a pag. 123); parla di Bartolommeo *Buono* e nulla aggiunge al detto da Temanza (pag. 228); il Sansovino in mastro *Buono*, come abbiamo osservato, non vide che Bartolommeo della Madonna dell' Orto. Cesare Vecellio (*Degli Habiti*

SUPPLÉMENT

Grâces aux diligentes recherches de feu M. l' abbé Joseph Cadorin, dont nous regrettons vivement la perte, on sait maintenant que ce Buono n' était aucunement de Bergame, mais qu'il était Vénitien, et que le bâtiment qu' on a illustré ici des Vieilles Procuraties appartient certainement à une époque plus ancienne que celle déterminée par les écrivains, parmi lesquels Cicognara lui-même, ainsi qu' on peut le voir plus haut. Comme les notices critiques de l' abbé Cadorin sur Maître Buono (dans le livre: *sur les Architectes qui travaillèrent au Palais Ducal)*, pourraient difficilement être données en résumé, nous avons cru devoir reproduire ici, dans son intégrité, le passage qui les contient.

FRANÇOIS ZANOTTO.

BARTHÉLEMY BUONO VÉNITIEN (1).

Il était estimé pour son excellent caractère, pour sa fidélité et pour son mérite. J' ai lieu de croire que son père s' appelait Jean (2). Il habitait à Saint-Samuel dans la maison du Duc de Milan, dans laquelle Titien Vecelli tenait les modèles de ses peintures en 1528 (3). Il était prote dans la Magistrature du Sel, et jouissait d' un traitement annuel de 90 ducats, en vertu d' un décret de son office, dès 1492: mais ce traitement lui fut augmenté de 20 ducats l' an, dès 1493, pour qu' il s' occupât des travaux des Lazarets et qu'il veillât à ce que les peintres se hâtassent dans le Palais Ducal (4). En 1496, par ordre de la Seigneurie, il quitta Venise, et accompagna dans ses voyages maritimes Melchior Trevisan, capitaine général sur mer, faisant fonction d' amiral: jusqu' à son retour, Buono fut remplacé dans son emploi au Sel par un autre individu (5). Un document de 1498 me fait conclure qu' à cette époque, Buono était de retour à Venise, et acceptait l' emploi de Capitaine des Provéditeurs du Conseil des X (6). Après la mort de Barthélemy Gonella, prote des Procurateurs de l' église de saint Marc, en 1505, nôtre Buono (7) lui fut donné pour successeur. En 1509 (8) pour avoir restauré la petite tour du Palais, d' ordre du Conseil des X, il reçut une paye du bureau du Sel. Après cette époque, l' architecte s' occupa d' achever d' une manière aussi noble que magnifique le clocher de saint Marc, ajoutant à ce qui existait déjà, la *cella* (pièce) des cloches, l'attique, la flèche ou le pinacle. Cette œuvre fut commencée en 1510 et fut terminée en 1516 (Temanza, *Vie de Barthélemy Buono, page* 105). Si on désirait connaître l' état de cette tour, avant ce qui y fut alors ajouté, on n' aurait qu' à jeter les yeux sur la carte, gravée en bois, représentant *Venetia* en relief, de l' an MD. D' autres travaux d'une extrême importance en architecture comme en sculpture, lui sont attribués par Sansovino dans sa *Venetia descritta;* par Temanza, qui a écrit la *Vie des architectes vénitiens,* et par François Marie Tassi, dans les *Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes bergamasques,* lequel ajouta quelques autres notices à celles de Temanza. On croit pouvoir attribuer à cet artiste la façade intérieure de l' église de saint Roch, bâtie en 1495, et la grande chapelle en forme de tribune et les deux chapelles latérales, dont il a seulement donné le dessin et la statue de saint Roch. On prétend aussi être de lui les trois petites statues de saint Jean-Baptiste, saint Géminien et saint Menna, qui étaient au maître-autel de l' église de saint Géminien, transportées maintenant, ainsi qu' on nous l' a assuré, dans la *Villa* I. et R. de Stra, tandis que l' autel se trouve déposé à la Commanderie de Malte *(élevé maintenant dans l' église de cette Commanderie, qu' on a rouverte*). On dit aussi qu' il est l' auteur du dessin de l' école de saint Roch, ainsi que de la construction d' une partie de cette école, qui a été achevée par Santo Lombardo et par Antoine Scarpagnino (9), et de lui aussi assure-t-on qu' est l' admirable bâtisse des Vieilles Procuraties, qui est au côté droit de la place de saint Marc. Tassi croit que les trois sculptures de saint Jean-Baptiste, saint Marc et saint Barthélemy, existant à Bergame dans la chapelle de Barthélemy Colleoni, soient encore son ouvrage. Sansovino regarde comme étant l' œuvre de cet architecte, les figures de marbre placées sur la porte dans la façade de l' école de saint Marc, maintenant l' Hôpital civil, lesquelles furent sauvées de l' incendie, qui dévora cet édifice en 1485; et les statues de saint Cristophe et de Nôtre Dame avec saint Joseph devant la façade de l'église de la Madone *dell'Orto;* et l' effigie de la Vierge Marie sur la grande porte de l' école de la Miséricorde, qui trouva ensuite un asyle dans l' église de l'Abbaye près de M. l'abbé chanoine Pierre Pianton, qui, amateur zélé des choses de son pays et de l' ornement de son église abbatiale, l' embellit, l' enrichit et la rend élégante à force de marbres précieux.

Tassi, qui aurait désiré de tout son cœur que toutes les œuvres des *Barthélemys* fussent de son Barthélemy Buono, parce qu'il le croyait Bergamasque, ne s'est pas contenté de copier les ouvrages rapportés par Temanza, mais il y ajouta ceux indiqués par Sansovino et omis par l' autre. Mais Temanza, à mon avis, ne les omit que par une sage prudence. Il montre qu' il a lu, du commencement jusqu' à la fin, la *Venetia* de Sansovino, et s' il garda le silence sur quelques choses, ce fut pour de bonnes raisons que je dirai. Il ne faut pas confondre le Barthélemy de la Madone *dell'Orto*, qui a fait la porte du Palais Ducal en 1439, avec Barthélemy Buono, qui est mort en 1529 *(Temanza, Vie de Jacques Sansovino, page* 217). L' époque de l' un est trop éloignée de celle de l' autre, et Sansovino a pris l' un pour l' autre. Il a dit que dans *l' école de la Miséricorde, la statue de Nôtre Dame a été sculptée par Barthélemy, qui a fait la Grande Porte du Palais ;* on ne doit donc pas attribuer cette statue à Buono. Dans l' idée de l' attribuer à ce dernier architecte, Tassi a supposé une faute d' impression, et croit que le millésime de 1493 puisse être changé en 1439: mais tous les auteurs de chroniques s'opposent à l'admission d' une telle opinion; car ils affirment, ainsi que nous l' avons fait connaître que la porte *della Carta* fut construite en 1439, Foscari étant doge. Il faut également ajouter que les figures en marbre de l' école de saint Marc, qui furent sauvées de l' incendie de 1485, Sansovino les croit l' œuvre du dit Barthélemy, de même que comme ses œuvres devront être considérées les autres statues désignées plus haut, au nombre desquelles sont celles que Tassi indique comme existant a Bergame. En effet, s' il est vrai que les œuvres de Barthélemy, qui sont à Venise, s' adaptent pour le style et le goût à celles de Bergame, de l'avis de Tassi lui-même, et les premières devant être regardées comme étant les œuvres de Barthélemy, il en est de même aussi des autres. Il me semble que cette assertion est confirmée par Temanza lui-même. En effet, dans la vie de l'architecte Maître Buono (pag. 98) il dit: « *que le plus ancien ouvrage de cet artiste, dont il ait trouvé notice, c' est la façade intérieure de saint Roch, élevée en l' année* 1495. » Il n' avait donc pas connaissance des œuvres antérieures, et c' est par conséquent de propos délibéré, qu'il a omis de parler de ces œuvres, en se montrant ainsi plus prudent critique que ne l' a été l' écrivain de Bergame. Mais Temanza, en affirmant qu' il n' avait pas trouvé d' ouvrage de Maître Buono antérieur à l' année 1495, ne fut pas très-avisé, car on aurait pu lui demander sur quel fondement il appuyait son jugement, lorsqu' il déclarait dans son livre que nôtre architecte était l' auteur des Vieilles Procuraties de la Place de saint Marc. Et, en vérité, comment pourrait-on, de 1495 à 1500, terminer avec autant de perfection une masse aussi vaste, aussi haute, aussi magnifique, et aussi riche de marbres, de colonnes, d' arches ? Elle n' était pourtant composée alors que de deux seuls étages (le troisième ayant été ajouté au XVI siècle), comme on peut le voir par la gravure sur bois, qu'on a attribuée par erreur à Albert Durer, et représentant en relief la ville de Venise en 1500. On pouvait, me répondra-t-on, avoir composé le modèle de l' édifice plusieurs années avant cette époque, et préparer tout ce dont on avait besoin, auquel effet la République avait tous prêts les moyens. Ainsi, desparaîtrait toute difficulté pour admettre qu'on ait pu achever, en un aussi court espace de temps, une aussi grande entreprise. Cette même observation pourrait avoir quelque poids pour ceux qui aiment les raisons apparentes, mais non pas pour ceux qui, aux raisons veulent voir s' accoupler les faits. Heureusement, on conserve à la Pinacothèque de l' Académie I. et R. de Venise, la peinture de Gentile Bellini, sur laquelle sont écrits ces mots: « *Gentilis Bellini Veneti Equitis Crucis amore incensus opus MCCCCLXXXXVI.* » Or, on voit dans ce tableau les Procuraties dont nous parlons; et bien qu' il leur manque le dernier étage, comme on le voit dans la dite gravure sur bois, ce qui les différencie des Procuraties telles qu' elles sont actuellement, elles forment toutefois un document irréfragable pour prouver que les Procuraties étaient bâties antérieurement à l'époque déterminée par Temanza. Si puis on considère que vraisemblablement le peintre a représenté la place et les bâtiments qui l' entourent, tels qu'ils étaient au temps où eut lieu le miracle, qui donna lieu à l' exécution de cette peinture, on verra clairement que je ne m' éloigne pas beaucoup de la vérité (10). Qui ensuite pourra indiquer le moment, où ce tableau fut commencé? Il fut commencé (dira quelqu' un) ou un peu avant 1481, ou dans les années suivantes. En effet, le peintre partit en 1479 pour Constantinople, où il était appelé à travailler pour le Sultan; il était revenu à l'époque citée et à laquelle était mort Mahomet II, qui l' avait décoré de l' ordre chevaleresque, ce que Bellini aima de faire connaître dans son tableau, en se servant du mot *Equitis.* Mais tout cela ne sert qu' à nous convaincre que l' inscription ne fut placé qu' après le retour du peintre de la capitale de l' empire Ottoman: mais cela n'indique pas que le tableau lui-même soit de cette époque. Celui qui a connaissance de ce qu' est le style de Bellini, qui voit que l' ouvrage est fini dans toutes ses parties, qui sait qu' il a été fait au milieu d' une infinité d' autres travaux d' une très-grande importance, ne pourra qu' être de mon avis. Mais, en voulant même supposer que mes idées ne soient que le fruit de mon imagination, et, au lieu de nôtre hypothèse, concéder à Temanza que les Procuraties représentées dans la peinture de Gentile (Bellini) et dans la dite gravure de la *Carta,* soient tout-à-fait différentes des Procuraties actuelles, et même que celles-ci aient été construites entre 1495 et 1500, comment alors Maître Buono aurait-il pu présider à un aussi grand ouvrage, s' il eut, ainsi que nous l' avons dit, l'ordre d'accompagner, en 1496, dans l' Adriatique et la Méditerranée, Melchior Trevisan, capitaine général de mer?

À toutes ces réflexions, il convient d' ajouter que les arches du premier étage des Procuraties arrivaient alors jusqu' auprès de la tour de l' Horloge, aux côtés de laquelle Pierre Lombardo, voulant construire les deux bâtiments, fut forcé de démolir quelques arches des Procuraties elles-mêmes. Or, il semble étrange que la Seigneurie, qui pensait long-temps avant d' élever et d' abattre un édifice, se montrât assez condescendante pour faire démolir un bâtiment construit dans ce temps-là même, et pour exclure Maître Buono si méritant, en faisant choix, à sa place, de Pierre Lombardo. Il me paraît étrange aussi que les Procurateurs *de supra* aient

Antichi. Venetia, 1590, a pag. 152 *retro*) descrivendo le Procuratie dice *che nella facciata di esse vi sono due ordini di finestre, in altezza di piedi cinquantacinque, continuate, dov' è una comodità di vedere ad uso di specola. Quest' opera è tutta di pietra histriana d' un certo ordine composta ordinata da un Buono di quei tempi nei quali mancava molto l' architettura.* Non pare forse che il Vecellio con queste parole voglia significare un architetto assai lontano dal suo secolo? Marin Sanudo, nei suoi *Diarii d' Italia* e specialmente di Venezia, che incominciano dopo il 1492 ed arrivano fino al 1533, avrebbe passato sotto silenzio l'epoca dell' innalzamento delle Procuratie ed il suo architetto, mentre si minutamente parla di ogni altra cosa? Ricorda *Bortolo Bon* solamente allorchè partì per mare con *Marchiò Trevisan*, e che portava lo stendardo di s. Marco (tom. I, pag. 148) il di 9 di giugno del 1496; ricorda, che nel 1497, 10 marzo, fu acconciata la sala del Maggior Consiglio da lui (a pag. 398); ricorda, nel 1500, 19 novembre, le mercedi date a Carlo da Reggio per la fattura dell'Orologio sulla piazza di san Marco (11); ricorda, che nel 1512 m. v., in febbraio, *di ordine di ser Antonio Griman procurator di s. Marco fo principiado a ruinar le caxe su la piaza di le procuratie vicine al orologio, et a quella si brusò* (tom. XV), ma non ricorda il nostro celebrato architetto. Ma quantunque il Sanudo non faccia memoria dell' architetto delle Procuratie in questa sua ultima notizia; tuttavia non viene di conseguenza che il *Buono* non debba essere stato il presidente a quei ristauri, e forse anche il riformatore del terzo piano delle medesime Procuratie, essendo questi lavori appartenenti al suo uffizio di proto de' procuratori di san Marco: ma per una parte solamente accessoria di una fabbrica non possiamo appellarlo l' architetto principale. E per asserire ch' egli fosse l' architetto anche del solo terzo piano, dove sono i documenti per persuaderci?

Per tutte queste ragioni io mi do a credere che, avendo gli scrittori confuso Bartolommeo della Madonna dell' Orto con Bartolommeo Buono, più convenga attribuire al primo, o ad altri de' suoi tempi, l' architettura delle Procuratie Vecchie, ed insieme quelle statue che dal Sansovino e dal Tassi si attribuiscono al secondo. Ed, in vero, abbiamo prove certissime che Bartolommeo fosse scultore, ma che fosse scultore il Buono ci mancano le prove. Nulla osta che Bartolommeo, ch' era in vita alla metà del secolo XV (12), possa averle architettate, ma molti motivi sono contrarii al proto Buono. Sia adunque uffizio dei maestri in architettura il prendere diligentemente in esame le opere dell' uno e le opere dell' altro per proferire un giudizio, che ci tolga ogni dubbio intorno alla proposta questione (13).

N O T E

(1) Nel Magistrato al Sale. 1492. XX augusti. « Volendo proveder et metter forma a molti disordini seguiti per zornada a questo off.° del Sal .... essendo a questo deputato per proto al ditto off.° per avanti ser Nicolò Pain, il qual essendo mancato di questa vita, ed intendendo i mag.ci Sig.ri Provedadori supplir in luogo suo, tutti concordi hano electo et deputado per sovrastante ed sollecitador al ditto off.° ser Bartolomio bon fedel nostro Venetian per le optime et bone condition soe le qual cum la fedelità et meriti suoi a tutti son notorie in luogo dil prefato ser Nicolò Pain defonto. »

(2) Nell' uff.° sudd.° del Sale, in una polizza di beni immobili di Piero Ciera, trovo a piedi la soscrizione: *M.° Bort.° bon fo de messer zuane.* Se il carattere è di mano del nostro proto, come suppongo, è vera la mia asserzione.

(3) Magistrato del Sale. 1528, 25 agosto a p. 294. « Spexe facte su el terren era del Duca de Milan per ser Tizian depentor, et prima in el loco era de m. bon protho. »

(4) Magistrato del Sale. 1495 die 23 dec. « Bortholomio bon protho in luogo di ser Nicolò Pain cum el suo salario consueto dei duc. 90 al anno per termination dell' uff.° 20 agosto 1492 al qual fu cressuto per attender ai lavori di nazarethi . . . et per solecitar i depentori, a raxon de duc. 20 al anno, a di 24 dec. 1493.

(5) Uffizio al Sale. 1496. die V januarj: « El termina et comanda la Ill.ma Sig.ria nostra ad vui Mag.ci Sig.ri al Sal che andando al presente cum el mag.co messer Marchio Trevisan Capitano general da mar per armiraglio el presente fedel nostro Bortholomio protho per lo off.° de V. M. Lassando quello in suo loco nel dito off.° de protho persona che piacque a quelle per fino al ripatriar, lo off.° predicto le sia restado intacto si che nel ritorno suo el habia in quello a perseverar, et questo inviolabilmente sia observado. »

(6) In Cons.° X cum addit. 1498 die 14 julii « in Cons.° X. Quod acceptante proto Bart.° bono off.° capitanei proveditorum huius Consilii, ast quod modo fuit electus non posset per illos ad quod spectat fieri electio de aliquo in suo off.° quod nunc . . . per off.° Salis nisi per deliberationem hujus consilii per duo tertia ballotarum ejusdem. »

Nascemi il dubbio che il nominato *Bart.° Bono*, non essendo indicato col titolo di proto, essere possa l' identico architetto di cui parliamo.

(7) Nei libri dell' Archivio delle Procuratie il Temanza ha ritrovato il seguente ricordo: *Magister Bartholomeus Gonella obiit die primo junii* 1505. *Subrogavimus loco ejusdem magistrum Bonum in Prothum nostrum.*

(8) Magistrato al Sale. « 1509 diei ultimi julii. Pagamento a maistro Bon protho de signori procuratori L. 6:18 de pizoli per altrettanti per lui spexi in reconzar la torresella de ordine del consegio de X.: 1509, 21 agosto. Pagamento al suddetto per spesa nelle lettiere si della torresella come al coll.° delle biave, come el conzar quel luogo, et per le tavole, ferramenta, e manifatture in tutto L. 49.19. »

(9) Chi amasse di venire in cognizione dei lavori fatti dagli architetti mastro Buono, Santo Lombardo ed Antonio Scarpagnino nella scuola di s. Rocco, non avrà che a leggere i documenti inseriti nel tom. III, pag. 302 e seg. dell' opera che ha per titolo: *Le Chiese di Venezia* descritte ed illustrate da Giambattista Soravia.

(10) Il miracolo avvenne nel 1454, come abbiam detto nella nostra Pinacoteca, allorquando illustrammo questo dipinto.

F. Zanotto.

(11) Diarii del Sanudo. « 1500, 19 nov., tom. III, p. 786. Fu posto per ser Antonio Trum el con» sier dar a zuam carlo da rezo qual ha fatto l' horologio di s. Marco, et speso dil suo come e sta » stimato ducati 1728 in ricompensatiom volendo star a governarlo, et li sia dato do fontegarie in » Rialto le prime vacherano. Tamem fo presa et non si contentò per essere nulla al presente. »

(12) Nella Guida del Moschini (*Venezia*, 1815, *T. I*, *p.* 401) leggesi: « 1448 magister Bartholo» meus de Cisternis fuit Venetiis et convenit cum quodam solemni magistro lapicida qui fecit portam » palatii Venetiarum. » Dell' architetto Bartolommeo della Cisterna scrisse il chiarissimo conte Fabio Maniago nella sua *Storia delle belle arti Friulane*, nella parte II dell'edizione in 8.° a pag. 151.

(13) Il Cadorin, che fu instancabile ricercatore di que' documenti che servissero a diradare le tenebre che i secoli sparsero sulle opere nostre e sugli artisti, non era poi critico sì profondo in fatto d' arti da saper valersene. Dal che ne avvenne che qui argomenta architetto delle Vecchie Procuratie Bartolommeo Bono, quando dal documento da lui primamente scoperto, recante la data 11 gennaio 1502, da esso pubblicato, a pagine 164 delle sue *Notizie intorno agli Architetti del Palazzo Ducale* ec., si vede commesso al Magistrato del Sale, di dare a Pietro Lombardo le pietre ed i marmi occorrenti per la erezione *delle case nove fabbricate appresso l'orologio sopra la piazza* ec.; e queste case erano appunto le Vecchie Procuratie.

E di vero, scopertosi in seguito, dal medesimo ab. Cadorin, un altro documento, da questo si scorge patentemente essere state le case dal primo documento accennate, le Procuratie in discorso. Questo secondo documento reca la deliberazione dei Procuratori di s. Marco di seguitare la detta fabbrica; e come veniva conceduto quel lavoro, all' incanto, a maestro Guglielmo Bergamasco, sotto la direzione però del Buono; così, questa volta, il Cadorin attribuisce al Lombardo l' invenzione delle riforme delle Vecchie Procuratie, repudiando quanto qui sopra avea detto.

F. Zanotto.

exclu, sans une très-juste cause, de l'honneur de diriger l'entreprise, leur architecte Barthélemy Gonella, pour prendre un homme nouveau qui commençait à peine à parcourir la carrière des emplois publics. Mais, enfin, si Maître Buono était l'auteur des Procuraties, pour quoi n'est-il pas fait mention de lui par Sansovino, qui pouvait, dans ses premières années, l'avoir connu, et ne pouvait en ignorer, puisque son père Jacques avait succédé, en 1529, à Buono, lorsque celui-ci vint à mourir ? Je ne prétends pas nier que Maître Buono n'ait été loué par les auteurs des chroniques, par Vasari, par Milizia, par les écrivains érudits des choses des nôtre pays et par Sansovino lui-même plusieurs fois et en plusieurs endroits de ses écrits; mais de quel Barthélemy entendaient-ils parler ? Vasari, qui est regardé comme *le maître de ceux qui savent dans les Beaux-Arts*, parle d'un architecte qu'on appelait Buono, mais qui vivait en 1452, et lui attribue la construction du clocher de saint Marc (*Vie d'Arnulphe de Lapo, édit. de Sienne, 1791, page 247 et suivantes*). Milizia parle d'un Buono et copie les erreurs de Vasari (*Mémoires des Architectes, Parme 1781, tome 1.er page 123*); il nomme Barthélemy Buono, et n'ajoute rien à ce qu'avait dit Temanza (page 228); Sansovino, ainsi que nous l'avons fait remarquer, n'a vu dans Maître Buono, que Barthélemy de la Madone *dell'Orto*. César Vecellio (*Des vêtements anciens, Venise, 1590, à la page 152 retro*), en décrivant les Procuraties, dit que : *dans leur façade, il y a deux rangées de fenêtres continuées sur une hauteur de cinquante cinq pieds, où est un endroit arrangé pour voir à l'instar d'un observatoire. Cet ouvrage est tout en pierre d'Istrie, disposée avec un certain ordre, dirigé par un Buono de ces temps-là, pendant lesquels l'architecture était fort défectueuse.* Ne semble-t-il pas que Vecellio ait voulu par ces mots désigner un architecte fort éloigné de son siècle ? Marin Sanudo, dans ses *Diarii d'Italia* et surtout de *Venezia*, qui commencent après 1492, et arrivent jusqu'en 1533, aurait-il passé sous silence l'époque où fut élevé le bâtiment des Procuraties et son architecte, tandis qu'il parle avec le plus grand détail de toutes les autres choses ? Il mentionne *Bortolo Bon* (Barthélemy Buono), seulement lorsque celui-ci partit pour son voyage maritime avec *Marchiò (Melchior) Trevisan*, et qu'il portait la bannière de saint Marc (*tome premier, page 148*) le 9 Juin 1496; il rappelle qu'en 1497, le 10 mars, la salle du Grand-Conseil fut arrangée par lui (page 398); il rappelle le salaire donné en 1500, le 19 novembre à Charles de Reggio pour avoir fait l'horloge sur la place de saint Marc (11); il rappelle qu'en 1512, m. v. (style vénitien) au mois de février, *par ordre de Messire Antoine Griman procurateur de saint Marc*, on a commencé à abattre *le bâtiment sur la place des Procuraties, voisines de l'Horloge, et que le feu prit sur cette place (tome XV)*; mais il ne rappelle pas nôtre célèbre architecte. Mais, bien que Sanudo ne fasse point mention de l'architecte des Procuraties, dans cette dernière notice, il ne s'ensuit pas cependant que Buono n'ait pas dû présider à ces restaurations, et qu'il ne fût pas peut-être aussi le réformateur du troisième étage de ces mêmes Procuraties; car ces travaux appartenaient à sa charge de prote des Procurateurs de saint Marc; mais seulement pour une partie accessoire d'un édifice, nous ne pouvons le nommer l'architecte principal: et pour affirmer qu'il était l'architecte même du seul troisième étage, où sont les documents qui pourraient nous en convaincre ?

Par toutes ces raisons, je m'induis à croire que les écrivains ayant confondu Barthélemy de la Madone *dell'Orto* avec Barthélemy Buono, il convient plutôt d'attribuer au premier, ou à un autre architecte de son temps, la direction architecturale des Vieilles Procuraties, en même temps que les statues qui, par Sansovino et par Tassi, sont attribuées au second. Nous avons, en vérité, des preuves très-certaines que Barthélemy était sculpteur, mais les preuves nous manquent que Buono fût sculpteur. Rien n'empêchait que Barthélemy, qui vivait encore à la moitié du XV siècle (12), puisse en avoir été l'architecte, mais plusieurs motifs s'opposent à ce qu'on puisse en dire autant du prote Buono. Que les maîtres dans l'art de l'architecture se chargent donc d'examiner diligemment les œuvres de l'un et de l'autre de ces architectes, afin de prononcer un jugement qui nous ôte tout doute sur la question dont il s'agit (13).

NOTES

(1) À la Magistrature du Sel 1492 XX augusti. Voulant pourvoir et réformer beaucoup de désordres advenus par ces temps-ci à cet office du Sel . . . . étant à ce délégué comme prote, ci-devant messire Nicolas Pain, lequel étant venu à mourir, et messieurs les Magnifiques Provéditeurs voulant le remplacer, tous d'accord ont elu et nommé pour remplir le dit emploi messire Barthélemy Bon nôtre fidèle vénitien, à cause de ses parfaitement bonnes qualités lesquelles avec son mérite et sa fidélité sont connues de tout le monde, au lieu du dit messire Nicolas Pain décédé.

(2) Dans le dit bureau du Sel, sur une police d'immeubles de Pierre Ciera, je trouve au bas, la souscription : *M.o Bort.o bon fo de messer zuane.* Si l'écriture est de nôtre prote, comme je le suppose, mon assertion est vraie.

(3) Magistrature du Sel 1528, 25 août, page 294. « Dépenses faites sur le terrain appartenant au Duc de Milan par messire Titien, peintre ; et auparavant ce local était à maître Bon prote.

(4) Magistrature du Sel. 1495 die 23 Decembris. « Barthélemy bon au lieu de messire » Nicolas Pain avec son traîtement accoutumé de 90 ducats l'an, par détermination de l'office du » 20 août 1492, auquel on a augmenté le salaire, pour diriger les travaux des Lazarets, et pour » stimuler les peintres, à raison de 20 ducats l'an, le 24 décembre 1493. »

(5) Office du Sel, 1496, die V januarj : « Nôtre Seigneurie delibère et prescrit à vous magni- » fiques Seigneurs députés pour le Sel, que, allant maintenant avec le magnifique messire Melchior » Trévisan, Capitaine général de mer, comme amiral, nôtre présent et fidèle Barthélemy prote pour » l'office de Vôtre Magnificence et laissant en son lieu dans le dit office de prote une personne qui » ait plu jusqu'au retour de l'autre dans la patrie, le dit office lui soit conservé intact, de façon » qu'en revenant il ait en celui à persévérer, et que cela soit observé inviolablement. »

(6) In Consilio X, cum addit. 1498 die 14 julii. « In Consilio X. Quod acceptante proto Bart.o » bono officio capitanei proveditorum hujus Consilii, ast quod modo fuit electus non posset per » illos ad quod spectat fieri electio de aliquo in suo officio quod nunc . . . . per officio salis nisi per » deliberationem hujus consilii per duo tertia ballotarum ejusdem. »

Le doute me vient que le nommé *Bart.o bono* n'étant pas indiqué avec le titre de prote, puisse être le même architecte absolument dont nous parlons.

(7) Dans les livres des Archives des Procuraties, Témanza a retrouvé la note suivante : *Magister Bartholomeus Gonella obiit die primo junii* 1505. *Subrogavimus loco ejusdem magistrum Bonum in Prothum nostrum*

(8) Magistrature du Sel. « 1509 diei ultimi julii. Payement à maître Bon prote des seigneurs Procurateurs L. 6:18 *de pizoli*, pour autant par lui dépensé en arrangeant la petite tour, d'ordre du Conseil des X. : 1509, 21 août. Payement au susdit pour dépenses en châlits de la tourelle, comme au collége des *biave*, ainsi que pour restaurer cet endroit, et pour les tables, ferrements et façons en tout L. 49:19. »

(9) Celui qui aimerait de connaître les travaux faits par les architectes maître Buono, Santo Lombardo et Antoine Scarpagnino à l'école de saint Roch, n'a qu'à lire les documents insérés au tome III, page 302 et suivantes, de l'ouvrage, qui a pour titre : *Les Eglises de Venise*, décrites et illustrées par Jean-Baptiste Soravia.

(10) Le miracle eut lieu en 1454, ainsi que nous l'avons dit dans nôtre Pinacothèque, lorsque nous avons illustré cette peinture. F. Zanotto.

(11) *Diarii del Sanudo:* « 1500, 19 nov., tome III, page 786. Il fut prescrit par Messire Antoine Trum conseiller de donner à Jean-Charles de Reggio, qui a fait l'Horloge de saint Marc, et dépensé du sien, ainsi qu'on l'a estimé 1,728 ducats : voulant en compensation l'arranger, nous décidons qu'il lui soit donné deux boutiques dans Rialto, des premières qui viendront à être disponibles. La résolution fut prise, mais il ne fut pas content et protesta parce qu'il n'y avait rien pour le moment. »

(12) Dans le Guide de Moschini (*Venise* 1815, *Tome I, page* 404), on lit : « 1448 Magister Bartholomeus de Cisternis fuit Venetiis et convenit cum quodam solemni magistro lapicida, qui fecit portam palatii Venetiarum. » De l'architecte Barthélemy de la Cisterne a écrit le comte Fabius Maniago, dans son *Histoire des Beaux-Arts du Frioul*, dans la II partie de l'édition in 8., page 151

(13) L'abbé Cadorin, qui a été un infatigable investigateur des documents, aptes à éclaircir les ténèbres que le cours des siècles a répandues sur nos œuvres et sur les artistes, n'était pas d'ailleurs assez profond critique en fait d'art, pour savoir se servir de ces mêmes documents. Il en est résulté qu'ici il a estimé que l'architecte des Vieilles Procuraties c'était Barthélemy Bono, tandis que le document qu'il, pour le premier, a découvert, portant la date du 14 janvier 1502, et qu'il a publié, à la page 164 de ses *Notices sur les Architectes du Palais Ducal*, etc., indique que l'on chargea le Magistrat du Sel de donner à Pierre Lombardo les pierres et les marbres nécessaires pour la construction *des nouvelles maisons bâties près de l'Horloge sur la place*, etc. ; et ces maisons étaient précisément les Vieilles Procuraties.

En effet, le même abbé Cadorin ayant ensuite découvert un autre document, on s'aperçoit évidemment que les maisons indiquées dans le premier document, sont les Procuraties dont il s'agit. Ce second document nous donne la délibération des Procurateurs de saint Marc, pour continuer cette construction, et nous fait connaître que ce travail fut concédé, par adjudication d'enchère, à maître Guillaume de Bergame, mais sous la direction de Buono ; aussi, cette fois, Cadorin attribue à Lombardo l'invention des réformes des Vieilles Procuraties, rejetant ce qu'il avait dit plus haut. F. Zanotto

FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN BASSO

TAVOLA 73.

È così doviziosa Venezia di prospetti decorati di bella architettura, che molti, i quali in altre città si additerebbero come opere distinte, sono da noi, per ragion di confronto, quasi trascurati. Fra questi si può ascrivere la facciata della soppressa chiesa parrocchiale di san Basso, che in un angolo della piazza di san Marco fa di sè mostra (1), e che noi reputiamo non ispregevole accessorio alla piazza medesima.

Non era questa la facciata di fronte della chiesa, ma di uno dei lati; quindi delle due sue porte l'una introduceva alla sagrestia, l'altra ad un atrio, nel quale era l'ingresso secondario al sacro tetto.

Non è a noi noto l'autore di questo edifizio, ma qualunque ei sia, si dà a conoscere per un artista seguace del gran Palladio (2), poichè belle sono le proporzioni dell'ordine Corintio e del sopraposto attico, e di lodevole stile il di lui modo di profilare, come si può trarne giudizio dalle sottoporte di esso ordine. Ma se maestosa e bella n'è la massa, non tali dir si possono le parti ad essa frapposte, poichè non esenti da quel tritume in cui incominciò a ricadere l'architettura nell'avanzarsi del secolo XVII, epoca in cui fu eretta codesta fabbrica. Un ottimo effetto ne risulterebbe se la fascia. che divide quasi in due parti l'altezza della colonna, fosse elevata, cosicchè cotal divisione restasse nel grato rapporto di 2 a 3; se di poco si restringessero i fori, e se tolte fossero le replicate riquadrature suddivise in disgustose minute parti.

Quante grandiose opere nell'architettura si perfezionerebbero soltanto col distruggere in esse gli affastellati, non necessarii ed irragionevoli ornamenti che le ingombrano! Col renderle più semplici, diverrebbero all'occhio, che ama un riposo, più armoniose, più grandi e di vera magnificenza.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) È indicata nella nostra pianta della piazza colla lettera E.

(2) Non sembra fuor di ragione il credere che questa fabbrica sia stata eretta sui disegni dell'architetto Giuseppe Benoni, il quale nel 1682 dava mano ad innalzare la Dogana della Salute. — Difatti, incendiata la chiesa di s. Basso nell'anno 1670, si pensò tosto a rinnovarla. Era appunto questo il tempo nel quale fioriva il Benoni, e pare che se si credè degno di condurre quell'edificio cospicuo, e per l'uso e pel luogo principale ove s'innalza, fosse egli uno de' migliori architetti che allora vivessero in Venezia. Dunque dovea aversi fatto nome con altra fabbrica cospicua prima della Dogana, nè v'è storico d'altronde che ce la additi. Sembra impossibile ancora, che il Benoni non abbia costruito che la sola Dogana. Per ciò appunto crediamo che la chiesa di s. Basso possa essere dal Benoni architettata, e perchè pochi artisti erano in Venezia di qualche nome, quando si rinnovò questa chiesa. Era bensì ancor vivo il Longhena, ma assai vecchio e bisognoso di riposo. Forse il Benoni fu suo scuolare, mentre le larghe masse, il partito pittoresco, la solidità che spicca nella Dogana, sono dello stesso stile e dei modi di Baldassare. E in questa facciata, in quanto spetta alle proporzioni generali dell'ordine, può vedersi un seguace di Palladio: ma in ciò riflette alle singole parti sembra a noi vedere un imitator del Longhena.

F. ZANOTTO.

FAÇADE DE L'ÉGLISE DE SAINT *BASSO*

PLANCHE 73.

Venise est si riche de façades ornées d'une belle architecture, que beaucoup d'entr'elles qui, dans d'autres villes, seraient désignées comme des œuvres distinguées, sont chez nous, par suite de la comparaison, presque négligées. Au nombre de ces façades, on peut inscrire celle de l'église paroissiale supprimée de saint *Basso*, que l'on peut voir dans un angle de la place de saint Marc (1) et que nous considérons comme un accessoire, qui n'est pas à dédaigner, de la place elle-même.

Ce n'était pas là la façade principale de l'église, mais celle d'un de ses côtés: aussi, l'une de ses deux portes introduisait dans la sacristie, l'autre dans un vestibule où était l'entrée secondaire de la demeure sacrée.

L'auteur de cet édifice ne nous est pas connu, mais quel qu'il soit, il se fait reconnaître pour un artiste, qui a suivi les traces du grand Palladio (2), car les proportions de l'ordre Corinthien et de l'attique qui plane au dessus sont convenables; et sa belle manière de profiler est d'un style digne d'éloges, ainsi qu'on peut le juger par les sous-portes de ce même ordre. Mais si l'ensemble est majestueux et beau, on ne peut pas en dire autant des parties qui lui sont interposées. En effet, elles ne sont pas exemptes de ces minuties, dans lesquelles l'architecture commença à retomber pendant le cours du XVII siècle, époque de la construction de cet édifice. On aurait un effet complet et parfait, si la bande qui partage, presque en deux parties, la hauteur de la colonne, était sur-élevée, en sorte que cette division demeurât dans la proportion, agréable à la vue, de 2 à 3; si on retrécissait un peu les ouvertures et si on enlevait les carrés trop répétés et qui sont divisés en de trop minces parties.

Que d'œuvres grandioses, en fait d'architecture, se perfectionneraient, rien qu'en détruisant ce qu'il y a en elles d'ornements inutiles et déraisonnables, qui les encombrent! En les rendant plus simples, elles deviendraient pour l'œil, qui aime à trouver où se reposer, plus harmonieuses, plus grandioses, et d'une magnificence plus vraie.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Elle est indiquée sur nôtre plan de la place par la lettre *E*

(2) Il ne semble point déraisonnable de croire que ce bâtiment ait été élevé sur les dessins de l'architecte Joseph Benoni, qui en 1682, s'occupait de la construction de la Douane de la *Salute*. En effet, l'église de saint *Basso* ayant été incendiée en 1670, on pensa aussitôt à la rebâtir. C'était précisément alors le moment où florissait Benoni, et puisqu'on le jugea capable de diriger cette bâtisse considérable, autant pour sa destination que pour le site principal où il s'élève, il paraît qu'il était un des meilleurs architectes qui vécussent alors à Venise. Il devait donc s'être fait un nom avec une autre bâtisse remarquable, avant celle de la Douane; mais il n'est point d'historien qui nous l'indique. Il paraît aussi impossible que Benoni n'ait construit que cette Douane seulement. C'est pour cela précisément que nous croyons que l'église de saint *Basso* ait eu Benoni pour architecte, et aussi parce que, à l'époque où cette église fut rebâtie, il y avait peu d'artistes de quelque renom à Venise. À la vérité Longhena était encore en vie, mais déjà fort vieux et ayant besoin de repos. Peut-être Benoni a-t-il été son élève, car les larges masses, la manière pittoresque, la solidité, qui brillent dans la Douane, sont du même style et des façons de Balthasar Longhena. Dans cette façade, pour ce qui concerne les proportions générales de l'ordre, on peut voir un adepte de Palladio, mais dans ce qui a trait aux parties prises séparément, il nous semble voir un imitateur de Longhena.

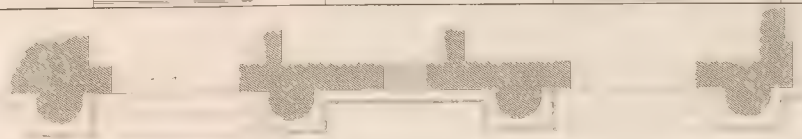
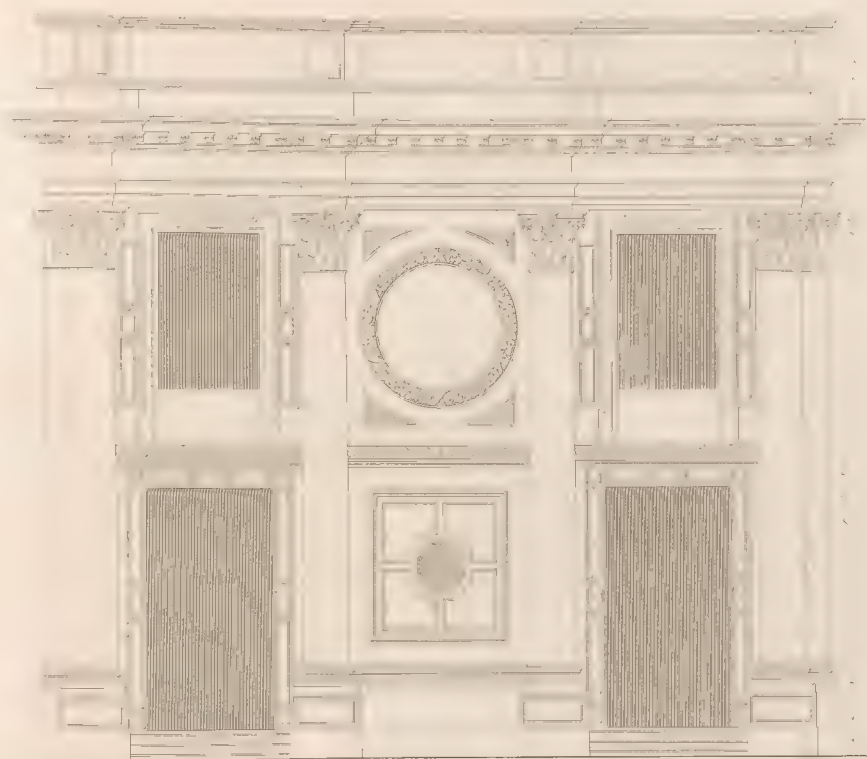
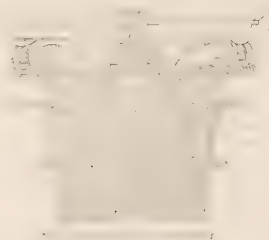
F. ZANOTTO.

Facciata della Chiesa di S. Papa e rispettiva Pianta — Façade de l'Église de S. Papa et son Plan

FACCIATA DEL PALAZZO TREVISAN

TAVOLA 74.

Scorrendo il gran canale che divide la città in due parti, non che le piazze ed i rivi principali, si ammirano molti magnifici palazzi eretti dopo il secolo XIII, altri adorni con istile gotico ed altri di benemeriti artisti, che ci ricondussero sulle tracce della ragionata architettura: parecchi poi sono costrutti nel bel secolo XVI, e varii, che risentono del decadimento dell'arte, nel susseguente XVII. Di tali fabbriche noi daremo soltanto un saggio bastante a far conoscere la varietà di stile nelle indicate differenti epoche.

Per grandezza e magnificenza è distinto il Palazzo della patrizia famiglia Trevisan, passato poscia in quella dei Cappello, divenendo domicilio della celebre Bianca Cappello Gran Duchessa di Toscana (1). Ne presentiamo il solo pezzo interessante, ch'è il prospetto, il quale si eleva sul rivo detto *di Palazzo* (2).

Questo edifizio è diviso in due separate abitazioni; quindi duplici sono gl'ingressi da terra e d'acqua; questi dall'arco di mezzo, e da quello a destra; gli altri dai due fori rettangolari, frapposti ad essi due archi, mediante un ponte che attraversa il rivo (3). Il terzo a sinistra introduce ad una vasca, detta volgarmente *cavana*, profonda quanto il rivo, e ch'è un utile ricetto per custodire le barche.

Il basamento, le cornici principali e secondarie, i ballatoi molto sporgenti sostenuti da mensoloni, ed ogni altra parte aggettante di questo prospetto sono di marmo istriano lavorato con somma diligenza; e gl'interposti spazii piani sono rivestiti di pregiati marmi greci ed egizii. A cotanta sontuosità si bramerebbe congiunta una più esatta simmetria ed euritmia; ma riflettendo che il passaggio dal pessimo al perfetto non può effettuarsi che a gradi, scusar ne dobbiamo il suo autore, ch'esser deve uno dei Lombardi, o Guglielmo Bergamasco, ed anzi essere a tali autori obbligati di avere i primi scosso il giogo della barbarie, nella quale stavasi involta la bell'arte dell'Architettura.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) Bartolommeo Cappello, padre di Bianca, abitava prima a s. Cassiano in un palazzo di stile lombardo, che si vede di retro nel rivo della *Pergola*, o di *Carampane*. Ivi Bianca fuggì con Pietro Bonaventuri, che avea l'abitazione vicina. Bianca acquistava poi il palazzo Trevisan il dì 4 ottobre 1577 da Domenico Trevisano, e lo donava a Vittore suo fratello. Laonde qui Bianca non abitò mai, come dice il Selva, giacchè non ritornò più a Venezia, e morì al Poggio a Caiano, presso Firenze il dì 20 ottobre 1587 F. Zanotto

(2) Dal Palazzo Ducale, che si eleva al margine destro di esso rivo F Zanotto

(3) Vedi la pianta della piazza alla lettera A. F Zanotto

FAÇADE DU PALAIS TRÉVISAN

PLANCHE 74.

En parcourant le grand canal, qui partage la ville en deux parties, ainsi que les places et les principaux canaux (*rivi*), on admire beaucoup de magnifiques palais bâtis depuis le XIII siècle, quelques uns ornés avec un style gothique et d'autres qui sont l'œuvre de dignes artistes, qui nous ont reconduit sur les traces de l'architecture raisonnée; ensuite, plusieurs ont été construits pendant le beau XVI siècle et divers se ressentent de la décadence de l'art, au XVII. Nous donnerons seulement des échantillons des cse édifices, suffisant pour faire connaître la variété de style aux différentes époques ci-dessus indiquées.

Pour la grandeur et la magnificence, on distingue le Palais de la famille patricienne Trévisan, passé depuis dans celle des Cappello, et devenu ainsi le domicile de la célèbre Blanche Cappello, Grande-Duchesse de Toscane (1). Nous en présentons la seule partie intéressante, qui est la façade, laquelle s'élève sur le *rivo* (canal) dit de *Palazzo* (Palais) (2).

Cet édifice est divisé en deux habitations séparées; aussi y-a-t-il deux entrées, tant du côté de terre que du côté de l'eau; celles-ci, de l'arcade du milieu et de celle à droite; les autres, des deux ouvertures rectangulaires, interposées entre ces deux arches, moyennant un pont qui traverse le *rivo* (canal) (3). La troisième à gauche introduit à une vasque, vulgairement dite *cavana*, aussi profonde que le *rivo* (canal), et qui est une anse bonne pour y garder les barques.

Le soubassement, les corniches principales, ainsi que les secondaires, des balcons ayant une forte saillie en dehors et soutenus par de grosses consoles, de même que toute autre partie saillante de cette façade, sont en marbre d'Istrie, travaillé avec beaucoup de diligence. Les espaces unis qui son interposés, ont pour revêtement des marbres précieux, grecs et égyptiens. On voudrait voir unies à une aussi grande magnificence une plus exacte symétrie et eurithmie: mais en réfléchissant que le passage du plus mauvais goût à un goût parfait, ne peut s'effectuer que par degrés, nous devons excuser l'auteur de cette œuvre, qui doit être un des Lombardi, ou Guillaume Bergamasque. Nous devons même être obligés vis-à-vis de ces maîtres d'avoir été les premiers à secouer le joug de la barbarie, dans laquelle était enveloppé le bel-art de l'Architecture.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Barthélemy Cappello, père de Blanche, demeurait d'abord à Saint-Cassien dans un palais de style lombard, dont on voit la partie postérieure sur le *rivo* (canal) de la *Pergola*, ou de *Carampane*. C'est là que Blanche s'enfuit avec Pierre Bonaventuri, dont l'habitation était voisine. Le palais Trévisan était acheté ensuite par Blanche le 4 octobre 1577 de Dominique Trévisan et elle en fit don à son frère Victor. Ainsi Blanche n'a jamais habité ce palais, comme le dit Selva, car elle n'est jamais retournée à Venise, et mourut au Poggio à Caiano près Florence, en 1587. F. ZANOTTO.

(2) Du Palais Ducal qui s'élève sur le bord droit de ce *rivo* (canal). F. ZANOTTO.

(3) Voyez le plan de la place à la lettre A. F ZANOTTO.

Prospetto del Palazzo Trevisan sul Rivo della Canonica.

Façade du Palais Trevisan sur le Canal de la Canonica.

PUBBLICHE PRIGIONI

TAVOLE 75, 76, 77. 78.

Le Prigioni di Venezia esistevano anticamente sotto il pubblico Palazzo, sull' angolo verso il ponte detto *della Paglia* (1); ma stabilito avendo il Governo di trasferirle al di là del rivo che scorre lungo esso Palazzo, adottò per la erezione delle nuove il disegno di Antonio Da Ponte, che nel 1589 vi diede incominciamento (2).

Questo edifizio è tutto costruito di grandiosi e pesanti massi di pietra d'Istria, che contribuiscono alla sua robustezza e magnificenza. Il fianco immerso nel rivo, col regolare ma rude bugnato di cui è rivestito, col triplice ordine di piccole finestre munite di doppie grosse ferrate, inspira un certo attristamento che forma l'elogio del suo Architetto, poichè è riuscito a decorosamente caratterizzare l'uso a cui fu destinata questa fabbrica (3). Volendo poi egli mitigare tal carattere nella facciata, sulla strada che bordeggia il gran canale di san Marco, senza però smentirlo, dispose a quella parte il portico ad arcate, nel mezzo del quale si ritrova l'atrio che mette alle scale ed al cortile; e superiormente innalzò una sala ed alcune stanze pel Magistrato, che appellavasi dei *Signori di notte al Criminale*, ornando questo piano con colonne di ordine Dorico, fiancheggiate da semipilastri, con grandiose finestre nel mezzo; non omettendo però il bugnato nelle arcate e nei superiori intervalli, e facendo più risentita la trabeazione con mensole nel fregio, giudiziosamente sostituite ai triglifi per rendere più maestoso questo prospetto, il quale lascia nulladimeno il desiderio di una ricorrenza di sue linee con quelle del mentovato fianco.

Comunicano queste Prigioni col pubblico Palazzo mediante un ponte coperto, che accavalca il rivo; ammirabile per la sua costruzione alla elevata altezza dell' ultimo piano delle Prigioni medesime. Internamente è diviso in due corridoi con separati ingressi. Fu sempre nominato *il Ponte dei Sospiri*, poichè i rei erano per esso condotti a costituirsi, e ad udire le loro sentenze.

Essendo questo edifizio quasi tutto isolato, e con un cortile nel mezzo, non poteva mancare di ventilazione, resa però assai più efficace negli anni decorsi coll' apertura di nuovi fori. Può esso contenere circa quattrocento persone, escluse essendosi dall' uso le prigioni insalubri per mancanza di luce o di ventilazione. Comodo e saggio è il riparto in ognuno de' suoi piani, distribuite essendo le varie qualità dei luoghi con relazione alla gravità dei delitti, e vi regna una tale disciplina e nettezza che contribuisce al sollievo ed alla salute dei carcerati. Si può dunque ripetere ciò che di questa fabbrica scrisse il dotto architetto Tommaso Temanza nella vita di Antonio Da Ponte (4), che *per lungo tratto di Europa non v' è forse un muramento in questo genere, che equivalga al suddetto in comodo, robustezza e magnificenza.*

Il sig. Howard, nell' Appendice alla sua rinomata opera sulle Prigioni, poco si trattiene intorno a queste di Venezia (5). Rimarca però, che sono le più forti ch' egli avesse veduto, che vi erano de' prigionieri confinati in vita in una oscura cella, la pena di morte essendo fra' Veneti molto rara; che niuno dei prigionieri si aggravava di catene, e che non vi erano in esse nè febbri, nè forti disordini. Loda i pii stabilimenti fondati a sollievo dei prigionieri civili e criminali, e le regole osservate pel buon governo delle due infermerie. Aggiunge egli pure ciò che comunemente credevasi, che i prigionieri di Stato rinchiusi nella parte superiore del Palazzo pubblico sotto il tetto, per essere questo coperto di piombo, soffrissero nell' estate un caldo eccessivo; il che è falso per asserzione di coloro stessi che furono colà ritenuti. Quelle prigioni consistevano in celle costruite di doppii tavoloni, disposte nella estesa soffitta di esso Palazzo, ch' era ventilata dalle grandiose aperture esistenti nel coperto, per le quali si diffondeva aria e luce alle dette celle.

Più severa doveva essere la condanna pei rei di Stato nei così detti *Pozzi*. Sono essi camerotti compresi come in una torre che esiste nel Palazzo medesimo aderente al suo muro sul rivo, e contigua al *Ponte dei Sospiri*, pel quale si conducevano i rei in queste prigioni, e sono sovrapposte le une alle altre, non già, come il volgo credeva, stanze sotterra a guisa di pozzi.

Il Governo Veneto inclinava alla dolcezza, e la sua saggia politica incuteva piuttosto il timore di gravi pene, di quello che rigorosamente apprestarle. All' epoca della prima invasione francese, si esaminò il libro in cui registravansi i delitti e le condanne dei rei di Stato, e recò sorpresa il riconoscere che, dal principio dello scorso secolo sino al cadere della Repubblica, furono dal Tribunale Supremo dannati a morte soli quattordici rei.

GIANNANTONIO SELVA

NOTE

(1) Non sull' angolo superiormente accennato, ma lungo tutto il pian terreno dal lato del Molo.
F. ZANOTTO

(2) Fu bensì decretata questa fabbrica nel 1589, ma non si pose mano ad essa se non due anni dopo
F. ZANOTTO.

(3) Antonio Da Ponte avea, fin dal 1571, murato parte di questo fianco; non sapremmo però se coll' ordine che poi seguì, o decorandolo nuovamente quando fu statuita ed impresa la fabbrica in generale, negli anni seguenti. — Certo è (e questa notizia è nuova del tutto) che nel 1571 esisteva parte di questo lato verso Canonica. — Imperocchè dal disegno originale conservato nella Libreria di s. Marco (Cod. CCXCV, Classe VII), e che offre la pianta del Palazzo Ducale e gli edifizii oltre il rivo, disegno di *Zamaria dei Piombi*, recante la data del 6 gennaio 1580, vedesi segnato il luogo dov' era già stata eretta parte di questo fianco, colla indicazione di *Prigioni nuove:* poi sotto la terz' ultima finestra dell' ultimo piano, dopo il Ponte dei Sospiri, e verso Canonica, vedesi scolpito lo scudo del doge Luigi Mocenigo, colla iscrizione *Aloysio Mocenico, Venet. Princ.*, e nel parapetto della penultima delle prefate finestre, scorgesi il leone di s. Marco, cancellato dal furor democratico nel 1797, coll' anno 1571, primo del Doge ora detto. — Dalle quali cose rimane comprovata la erezione di parte delle attuali prigioni nel 1571.
F. ZANOTTO

(4) *Vite dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto.* Venezia, 1778, in 4.° pag. 516.

(5) *Appendix to the State of the Prisons in England, and Wales*, etc. By John-Howard. F. R. S. Warrington, 1780, in 4.° pag. 37.

LES PRISONS PUBLIQUES

PLANCHES 75, 76, 77, 78.

Les Prisons de Venise existaient anciennement sous le Palais public, à l'angle vers le pont, dit de la *Paille* (1). Mais le Gouvernement ayant décidé de les transférer au delà du canal (*rivo*) que coule le long du Palais, adopta, pour la construction de nouvelles Prisons, le dessin d'Antoine *Da Ponte*, qui y mit la main en 1589 (2).

Cet édifice est tout bâti en gros et pesants blocs de pierre d'Istrie, qui contribuent à le rendre solide et magnifique. Le flanc plongé dans le canal (*rivo*) avec son revêtement régulier, mais raboteux (fait en guise de ruche) avec sa triple rangée de petites fenêtres munies de doubles et grosses grilles en fer, inspire une certaine tristesse, qui fait l'éloge de l'architecte; car il est parvenu à caractériser convenablement l'usage auquel ce bâtiment a été destiné (3). Voulant mitiger ce caractère dans la façade, sur le chemin qui côtoie le grand canal de saint Marc, sans toutefois démentir ce même caractère, l'architecte disposa ensuite le portique en arcades; et au milieu, on trouve le vestibule, qui conduit aux escaliers et à la cour; et au dessus, il construisit une salle et quelques pièces pour la Magistrature, qu'on appelait: *dei Signori di notte al Criminale* (des Seigneurs de nuit pour le Criminel), ornant cet étage avec des colonnes d'ordre Dorique, flanquées de demi-pilastres, avec des fenêtres grandioses au milieu; sans omettre toutefois l'espèce de ruche dans les arcades et dans les intervalles d'en haut, et en faisant ressortir davantage la travée pur des consoles dans la frise, substituées judicieusement aux triglyphes, pour rendre cette façade plus majestueuse. Celle-ci fait néanmoins éprouver le regret de ne pas voir ses lignes disposées symétriquement avec celles du côté, que nous avons décrit.

Ces prisons communiquent avec le Palais-public, moyennant un pont couvert, qui est à cheval sur le canal (*rivo*). Ce pont est admirable pour sa construction hardie, étant jeté à la hauteur si considérable du dernier étage des prisons elles mêmes. Il est divisé à l'intérieur en deux corridors, avec deux entrées séparées. On l'a de tous temps nommé le *Pont des Soupirs*, car les coupables étaient conduits par ce pont à se faire interroger et pour entendre leur sentence.

Cet édifice étant presque entièrement isolé, et ayant une cour au milieu, ne pouvait manquer d'être aéré; et il l'est encore davantage depuis que, pendant le cours des dernières années, on y a pratiqué de nouvelles ouvertures. Le bâtiment peut contenir environ quatre cents personnes; car on a cessé de se servir, pour l'emprisonnement, des parties de ce local qui étaient insalubres, faute de lumière et d'air. Dans chacun des étages, règne une sage et commode distribution, les différentes locaux étant répartis suivant leur qualité, en rapport avec la gravité des crimes; et partout domine une telle règle et une si grande propreté, que la condition et la santé des détenus en éprouvent beaucoup d'amélioration. On peut donc répéter ici ce que le savant architecte Thomas Temanza a écrit dans la vie d'Antoine Da Ponte (4), à savoir que, *dans une grande partie de l'Europe, il n'existe peut-être pas une construction de ce genre, qui puisse égaler celle-ci en commodité, en solidité et en magnificence.*

M.r Howard, dans l'Appendice à son ouvrage estimé sur les Prisons, ne s'arrête pas beaucoup sur celles de Venise (5). Il remarque, toutefois, qu'elles sont les plus fortes qu'il ait vues; qu'il y avait des prisonniers renfermés pour toute leur vie dans un cachot obscur, la peine de mort étant fort rare à Venise; qu'on ne chargeait de chaînes aucun prisonnier; et que dans ces prisons, il n'y avait ni fièvres, ni graves désordres. Il loue les pieux établissements fondés pour le soulagement des prisonniers civils et criminels, et les règles qui étaient observées pour la bonne direction des deux infirmeries. Il ajoute aussi ce que l'on croyait généralement, savoir, que les prisonniers d'État renfermés dans la partie supérieure du Palais public, sous le toit, souffraient par suite du plomb, dont celui-ci etait formé, une châleur excessive pendant l'été; ce qui est reconnu faux aujourd'hui de l'aveu même de ceux qui ont été renfermés dans ces lieux. Ces prisons consistaient en autant de cellules, construites en de doubles grosses planches, et disposées dans les vastes combles de ce Palais: ces combles étaient aérés par grandioses ouvertures existantes dans le toit, et par lesquelles l'air et la lumière se répandaient dans les cellules.

La peine pour les coupables contre l'État devait être plus dure à supporter dans la prison qu'on a nommé: *i Pozzi* (les Puits). Ce sont des cabines comprises dans une espèce de tour, qui existe dans le Palais même, qui est adhérente à sa muraille sur le canal (*rivo*) et contigue au *Pont des Soupirs*, par lequel on conduisait les coupables à ces prisons; ces cabines sont superposées les unes aux autres, et ne se trouvent pas au dessous du niveau du sol, en guise de puits, comme on le pensait communément.

Le Gouvernement vénitien penchait pour la douceur, et dans sa sage politique, il cherchait à inspirer la crainte de graves châtiments, plutôt qu'il ne songeait à les appliquer rigoureusement. À l'époque de la première invasion française, on examina le livre sur lequel on enregistrait les crimes et les condamnations des coupables contre l'État, et on fut très surpris en constatant que, depuis le commencement du dernier siècle, jusqu'à la chûte de la République, il n'y eut que quatorze condamnations à mort prononcées par le Tribunal Suprême.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) Ce n'est pas à l'angle indiqué plus haut, mais le long du rez-de-chaussée tout entier, du côté du Môle. F. ZANOTTO

(2) La construction de cet édifice fut, il est vrai, décrétée en 1589; mais on ne la commença que deux ans après. F. ZANOTTO.

(3) Dès l'année 1574, Antoine Da Ponte avait bâti une partie de ce côté, sans que nous sâchions toutefois si c'est avec le même ordre qu'il a suivi depuis, ou en l'ornant de nouveau, quand l'édifice en général fut décidé et qu'on eut entrepris à faire ce bâtiment, pendant les années suivantes. — Ce qu'il y a de certain (et cette notice est tout-à-fait récente), c'est qu'en 1574, une partie de ce côté, vers le maisons des chanoines existait.— En effet, dans le dessin original, conservé à la Bibliothèque de saint Marc (Code CCXCV Cl. VII), et qui présente le plan du Palais Ducal et les édifices au delà du Canal, dessin de *Jean-Marie des Plombs*, portant la date du 6 janvier 1580, on voit indiqué le lieu où avait été déjà élevée une partie de ce côté, avec l'indication de *Prigioni nuove* (nouvelles Prisons). Ensuite, sous la troisième avant-dernière fenêtre du dernier étage, après le Pont des Soupirs, on voit gravé l'écu armoirial du doge Louis Mocenigo, avec l'inscription: *Aloysio Mocenico, Venet Princ.*, et sur le parapet de l'avant-dernière de ces fenêtres, on aperçoit le lion de saint Marc, effacé par la fureur démocratique en 1797, avec l'année 1574, première du règne de ce Doge. — Tout ce que nous venons de dire prouve que partie des prisons actuelles a été construite en 1574.

F. ZANOTTO

(4) *Vie des plus célèbres Architectes et Sculpteurs Vénitiens qui ont fleuri au XVI siècle.* Venise 1778 in 4.° p. 546.

(5) *Appendix to the State of the Prisons in England, and Wales, etc* By John-Howard F R S of Warrington 1780, in 4.° page 37.

Facciata delle Prigioni lungo la strada in prospetto al Canal di S. Marco — Façade des Prisons sur le Quai qui longe le Canal de S. Marc

Fianco delle Prigioni sul Rio del pubblico Palazzo — Côté des Prisons sur le Canal du Palais public

Pianta delle Prigioni coll'indicazione delle misure principali — Plan des Prisons avec indication des mesures principales

CHIESA DI SAN GEMINIANO

ORA DEMOLITA

TAVOLE 79, 80, 81, 82.

La fabbrica della chiesa di san Geminiano, che, quantunque oggidì demolita, abbiamo giudicato di far cosa universalmente grata coll'offerirla disegnata in quattro diligenti Tavole, è stata soggetto di moltissime discussioni, e indipendentemente da quanto per sè medesima annunciava agli occhi degli architetti, traevasi grande argomento per rilevarne il merito da alcune prevenzioni, e dalla situazione imponente dove fu alzata. Offerse questo edificio, sul punto di esser a'nostri giorni distrutto, un importantissimo problema architettonico, che avrebbe potuto dar materia a profondi studii per tutte le Accademie di Europa, non tanto rispetto alla sua demolizione, quanto riguardo alle sostituzioni, atte a conciliare l'effetto migliore della piazza di san Marco coll'uso del moderno edificio; ma gli uomini evitano talvolta di consultare le opinioni di coloro, dai quali preveggono di poter ricevere un contrario consiglio. E in fatti, non fu discusso questo punto che privatamente, fra interne aule e in presenza di artisti, il cui non libero voto era subordinato a personali riguardi, senza che per primo oggetto si avesse in mira il pubblico decoro; forse pensando che la comodità del non più interrotto giro delle arcate bastar dovesse a compensare qualunque altra sconvenienza che fosse per risultarne. La stessa Accademia di Venezia non venne mai interpellata di alcun parere in questo proposito, cosicchè un semplice bisbiglio di artisti e di amatori delle cose patrie si fece sentire senza alcun effetto, e la distruzione del tempio produsse in poche settimane un non equivoco segno di comune amarezza, vedendosi lentamente e con infinite contrarietà sorger poi il nuovo edificio, di cui si parlò nelle antecedenti illustrazioni.

Si credette da tutti che questa chiesa fosse stata ideata dal Sansovino per transigere tra il vario stile delle Vecchie e delle Nuove Procuratie, le quali da ambo i lati le si vedevano ultimamente addossate; e questa opinione servì principalmente a scusare i sensibili difetti che si rilevano nella produzione di un architetto, le cui opere, fino a quel momento, avevano allettato per il suo gusto, non meno che per la sua perizia. Ma se quella causa giovò a sorpassare alcuno degli esterni difetti della facciata, molto più troveranno indulgenza le eccezioni che dar si possono ad alcune non plausibili proporzioni nell'interna parte, qualora, toccando di volo la storia del tempio, offriremo ragionevoli argomenti per credere che il Sansovino sia stato costretto ad attenersi a quanto, prima di lui, era stato tracciato, ed in parte anche eseguito.

L'antichissima chiesa, che si dice edificata fino dal 532, al tempo di Nersete, era posta alla metà della piazza attuale, là dove appunto vedesi ora una pietra scritta, in memoria non tanto del luogo, quanto di un'antica cerimonia che praticavasi annualmente fra il doge ed il piovano di s. Geminiano. Otturatosi alla metà circa del XII secolo il canale, che passava dal ponte detto *dei Dai* fra questa e la chiesa di san Marco, sboccando dietro la Zecca nella foce del gran canale, successe l'ampliazione della piazza, e demolitasi la più antica, si rifabbricò una seconda volta la chiesa di san Geminiano nel punto più inferiore, occupando l'area che vedesi dimostrata nella Pianta della piazza e adiacenze di s. Marco, da noi con ogni possibile accuratezza fatta disegnare ed incidere per questa nostra opera. Fu nel 1505 che Cristoforo del Legname, scultore e architetto, incominciò a riedificare la chiesa di nuovo, secondo lo stile della più moderna architettura. La cappella maggiore, quale si osserva nel nostro spaccato, è opera intieramente di questo artista, congiunta all'edifizio sin dall'anno 1556, allorquando il Sansovino, nell'interna parte del tempio, fece servire tanto giudiziosamente la cornice dell'arco per sopraornato del principal ordine della chiesa.

Molte sono le ragioni, per le quali crediamo che il Sansovino dovesse assecondare l'andamento dell'antica pianta, come era stato probabilmente fatto anche prima di lui da Cristoforo del Legname, e giudichiamo che tutte le censure che i periti dell'arte possono fare ad alcune interne parti, sia per la proporzione dei pilastri maggiori troppo alti, sia per le cornici prive di un bello e grandioso carattere, sia per l'entasi al terzo dei pilastri, non debbano ferire il nostro architetto, già grave allora di 77 anni, e che precedentemente aveva dato luminosissimi saggi di vera scienza nell'arte; ma debbano imputarsi all'essere stato costretto di muovere sulle orme altrui, e probabilmente anche a servirsi di marmi in gran parte fatti lavorare da Cristoforo sin dal principio del secolo.

Si traggono i più rilevanti motivi di questo argomento dagli scavi praticatisi nel fondare il nuovo edificio sostituito, essendosi scoperto un fondamento antico, robustissimo, intatto, di ottima costruzione in mattoni, il quale giugneva alla profondità di circa 11 piedi sotto il livello del pavimento della chiesa. Questo fondamento assai largo in base, costruito a scarpa, presentava la sua superficie esterna verso la piazza, assai regolare, come se avesse dovuto servire di sponda a un canale, ovvero avesse potuto essere destinato a formare un lato di qualche recipiente. Le moltissime ossa poi trovate in quel luogo farebbero dubitare che a quella fronte dell'antico edifizio fosse stato addossato uno spazio sotterraneo destinato alla tumulazione (1).

Osservasi di più che questo preesistente fondamento, in parte soltanto, potè servire per innalzare la facciata della chiesa, poichè non si corrispondono in perfetto appiombo il fondamento stesso e la facciata del Sansovino, esternamente risultando a strapiombo l'aggetto degli zoccoli dei piedistalli della facciata, e internamente restando una superfluità di spazio nelle fondamenta: dalle quali cose ritraesi, che il Sansovino fu vincolato non solo dal fondo della cappella maggiore, che aveva già edificato Cristoforo, ma anche dalla linea del fondamento della facciata stessa sulla quale si tenne, per quanto potevano comportarlo le modificazioni ed i riguardi che aver doveva per gli edificii dai quali era fiancheggiato.

Dopo tutto ciò appare insussistente la volgare credenza ch'egli stesso erigesse la chiesa di san Geminiano tra le Vecchie e le Nuove Procuratie, mentre egli non aveva alcuna certezza dimostrata, che per un lato interno le Nuove Procuratie dovessero addossarsi al tempio, il quale ebbe fine nel 1556, mentre, nemmeno un secolo dopo, esse Procuratie erano ancora state protratte fino ad unirsi alla chiesa. Ciò avvenne soltanto per opera di Baldassare Longhena nell'anno 1663.

Il rettifilo poi di questi tre edifizii era rimasto sensibilmente interrotto in moltissimi luoghi; dal che maggiormente dimostrasi non esservi mai stata unità di operazioni, e che fu d'uopo accomodarsi alla meglio. Non è difficile che da queste disuguaglianze derivasse però una minor evidenza di quella irregolarità della piazza che tanto si rimarca oggidì (2).

Esaminando la pianta regolare, di qualunque architetto ne sia l'invenzione ed il merito, grandissima soddisfazione deriva dall'abbracciar che fa l'occhio ad un tratto tutte le dimensioni e le proporzioni dell'edificio; e nell'interno, certamente i difetti riescono minori che nell'esterno, sebbene parecchi da noi furono qui accennati, ed altri possano cadere sotto i sensi dei periti nell'arte. Così si potessero pur iscusare quelli della facciata, che fu tutta inventata dal nostro architetto, e nella quale l'esuberante estensione degli architravi, l'unione di due ordini compositi, la tozza proporzione del

ÉGLISE DE SAINT GÉMINIEN

MAINTENANT DEMOLIE

PLANCHES 79, 80, 81, 82.

L' édifice de l'église de saint Géminien, bien que démoli aujourd'hui, nous a paru digne d'être offert au public en quatre Planches dessinées avec le plus grand soin. Cette église a été le sujet de nombreuses discussions, et indépendamment de ce qu'elle annonçait d'elle-même aux yeux des architectes, on puisait de solides arguments, pour en faire ressortir le mérite, de quelques circonstances antérieures, ainsi que du site imposant, où cet édifice fut élevé. Lorsque cette église était sur le point d'être démolie de nos jours, elle présenta un très important problême d'architecture, qui aurait pu donner matière à de profondes études de la part de toutes les Académies de l'Europe, non pas tant par rapport à sa démolition, que relativement aux constructions qui l'ont remplacée, pour atteindre ainsi un double but: 1.° un meilleur effet à la place de saint Marc; 2.° l'usage de la bâtisse moderne. Mais, le monde évite souvent de consulter l'opinion des hommes qu'il suppose d'un avis contraire au sien. En effet, ce point ne fut discuté que particulièrement, dans l'intérieur d'une salle, en présence d'artistes, dont le vote, non libre, était subordonné à des considérations personnelles, sans que l'on eût en vue, pour principal objet, l'ornement public. On pensait peut-être que la commodité, résultant d'une série non interrompue d'arcades devait compenser tout autre messéance qui pourrait en résulter. L'Académie de Venise elle-même ne fut jamais consultée à cet égard, de façon qu'on n'entendit qu'un simple murmure d'artistes et d'amateurs des choses du pays, qui s'evanouit sans aucun résultat, et la destruction du temple de saint Géminien produisit en quelques semaines un signe non équivoque d'amertume générale, lorsque l'on vit après s'élever, lentement et avec une infinité de contrariétés, le nouvel édifice dont nous avons parlé dans les précédentes illustrations.

Tout le monde a cru que Sansovino ait imaginé cette église, pour transiger entre les deux différents styles des Vieilles et des Nouvelles Procuraties, qu'on voyait en dernier lieu adossées de chaque côté à cette même église. Cette opinion servit principalement à excuser les défauts marqués que l'on constatait dans la conception d'un architecte, dont, jusqu'alors, les œuvres avaient charmé par le goût, aussi bien que par l'habileté. Mais, si cette cause aida à faire passer outre sur quelques uns des défauts extérieurs de la façade, on aura beaucoup plus d'indulgence encore lorsqu'on viendra critiquer quelques proportions peu plausibles dans l'intérieur: car, en parcourant rapidement l'histoire du temple, nous offrirons des arguments raisonnables pour faire admettre que Sansovino a dû être forcé de s'en tenir à ce qui avait été tracé et même exécuté en partie avant lui.

La très ancienne église, qu'on prétend avoir été construite dès 532, du temps de Nersès, était située à la moitié de la place actuelle, là précisément où l'on voit aujourd'hui une pierre avec une inscription, qui sert à garder le souvenir, non pas tant de l'endroit, que d'une ancienne cérémonie, pratiquée annuellement autrefois par le doge et le curé de saint Géminien. Vers le milieu du XII siècle environ, le canal qui passait du pont, dit des *Dai*, entre l'église de saint Géminien et celle de saint Marc en débouchant derrière la Monnaie (*la Zecca*) dans l'ouverture du grand canal, ayant été comblé, la place fut agrandie: et l'ancienne église de saint Géminien, fut rebâtie une seconde fois sur le point le plus bas, en occupant l'espace que l'on voit indiqué sur le Plan de la place et des lieux adjacents à Saint-Marc, que nous avons fait dessiner et graver avec le plus grand soin possible pour nôtre ouvrage actuel. Ce fut en 1505, que Christophe del Legname, sculpteur et architecte, commença à rebâtir l'église de nouveau, suivant le style de la plus moderne architecture.

La grande chapelle, telle qu'on peut la voir dans nôtre Plan de la coupe, est entièrement l'œuvre de cet artiste; elle fut jointe à l'édifice dès l'an 1556, lorsque Sansovino fit servir si judicieusement, dans l'intérieur du temple, la corniche de l'arc, comme sur-ornement de l'ordre principal de l'église.

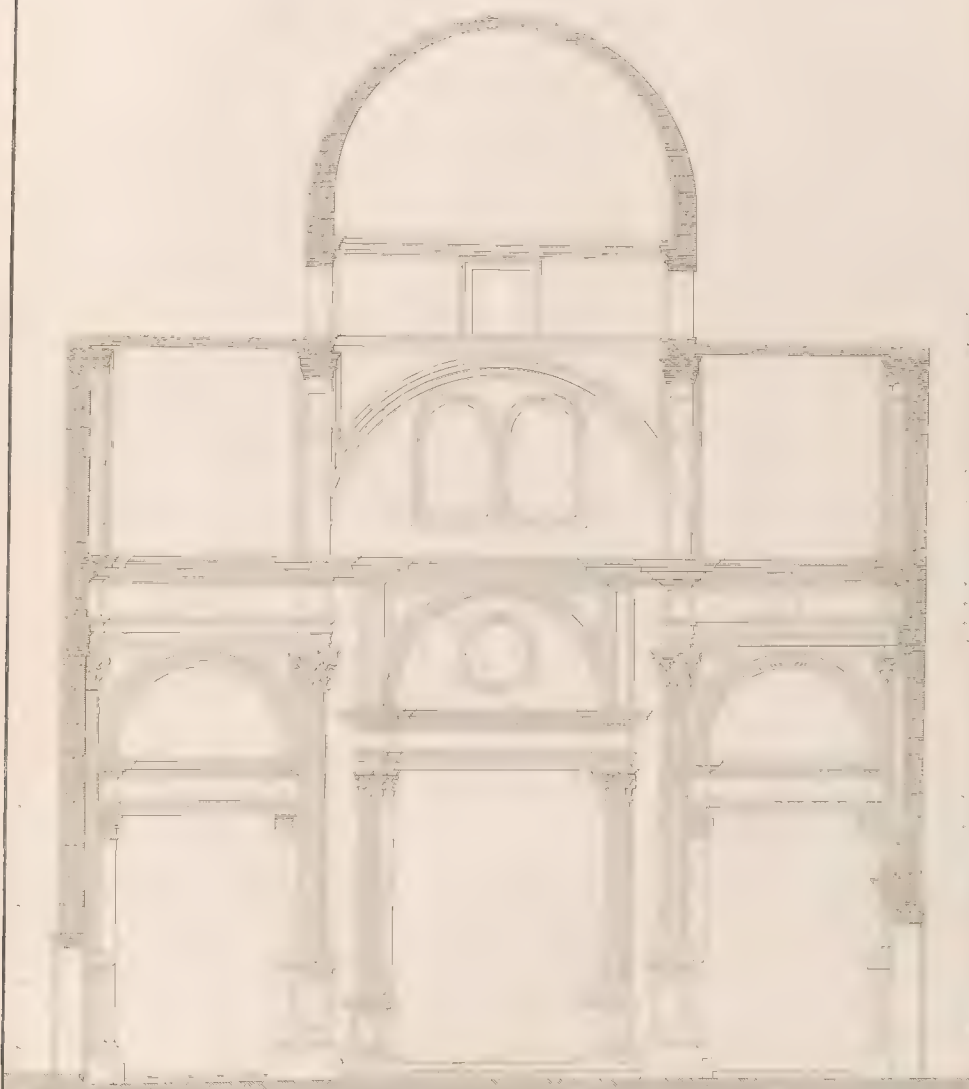
Il y a de nombreuses raisons pour nous de croire que Sansovino devait suivre la marche de l'ancien plan, comme cela avait été probablement fait même avant lui par Christophe del Legname, et nous estimons que toutes les censures que les gens du métier peuvent faire sur quelques parties intérieures, soit pour la proportion des gros pilastres, qui sont trop hauts; soit pour les corniches, auxquelles manque le caractère de grandeur et de beauté; soit pour l'épaisseur au tiers des pilastres, ne doivent pas former un sujet de blâme pour nôtre architecte, alors agé déjà de 77 ans, et qui antérieurement avait prouvé un profond savoir dans son art. Mais ces fautes doivent être attribuées à la circonstance, que Sansovino a été forcé de marcher sur les traces d'autrui, et probablement même de se servir de marbres, que Christophe avait fait travailler, en grande partie du moins, dès le commencement du siècle.

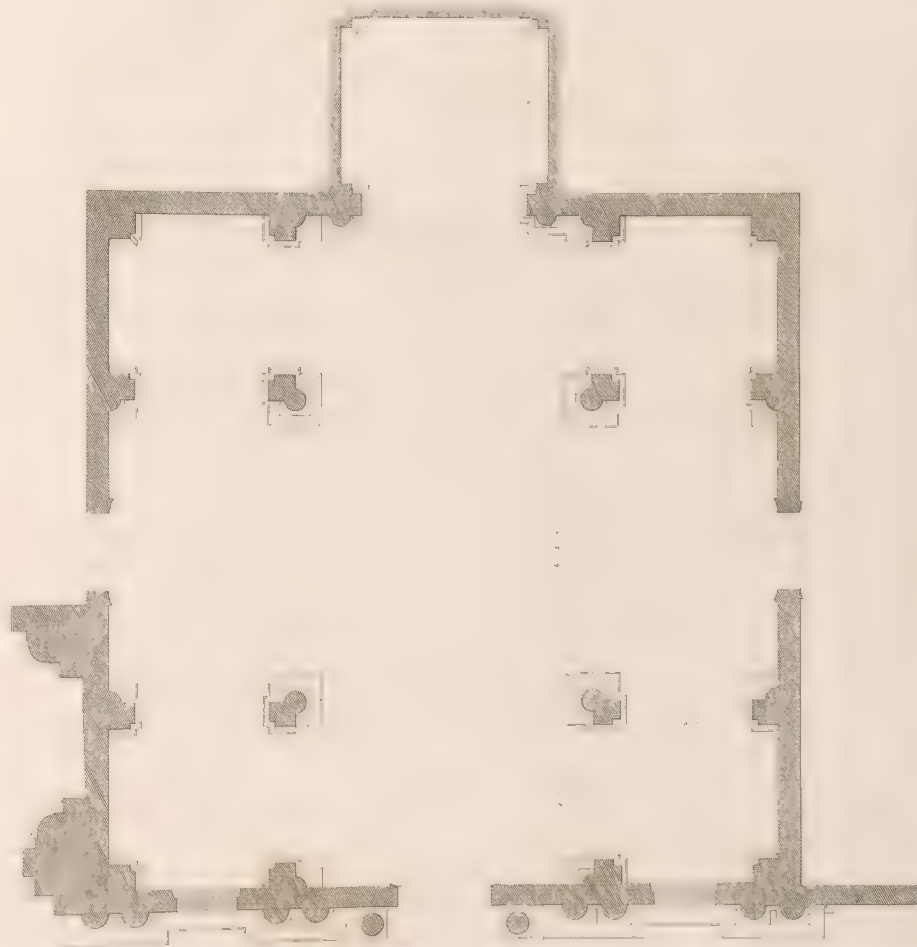
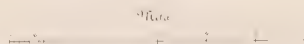
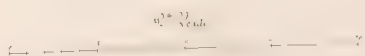
On puise les raisons les plus importantes de penser ainsi, dans les fouilles qu'on a pratiquées pour les fondements du nouvel édifice, qui a remplacé l'église. D'anciennes fondations furent en effet découvertes alors; elles étaient très solides, intactes, parfaitement construites en briques, et descendaient de 11 pieds environ au dessous du niveau du pavé de l'église. Ces fondations larges à la base, construites en talus, présentaient leur surface extérieure vers la place, assez régulière, comme si cette surface avait dû servir de bord à un canal, ou qu'elle eût pu être destinée à former un côté de quelque récipient. Les nombreux ossements trouvés dans cet endroit feraient ensuite douter qu'à cette face de l'ancien édifice, ait pu être appuyé un espace souterrain destiné aux inhumations (1).

On remarque en outre que ces fondations préexistantes ont pu servir seulement en partie pour y élever dessus la façade de l'église. En effet, elles ne correspondent pas en parfait à-plomb avec la façade de Sansovino; à l'extérieur, la saillie des socles des piédestaux de la façade, se trouvent hors d'à-plomb; et intérieurement, il existe un espace sur-abondant dans les fondations. De tout cela, on doit conclure que Sansovino était entravé non seulement par la base de la grande chapelle, que Christophe avait déjà construite, mais aussi par la ligne des fondements de la façade elle-même, sur laquelle il se maintint, autant que pouvaient le comporter les modifications et les égards qu'il devait avoir pour les édifices, dont cette façade était flanquée.

D'après tout cela, nous ne trouvons pas fondée l'opinion vulgaire, qui prétend que Sansovino a élevé l'église de saint Géminien entre les Vieilles et les Nouvelles Procuraties; car il n'avait aucune certitude démontrée, que par un côté intérieur, les Nouvelles Procuraties dussent être appuyées au temple, qui fut terminé en 1556, tandis que, pas même un siècle après, ces Nouvelles Procuraties n'avaient été continuées jusqu'à leur conjonction avec l'église. Ceci eut lieu seulement sous la direction de Balthasar Longhena en 1663.

En outre, la continuité en ligne droite de ces trois édifices, était demeurée

Prospetto della Chiesa di S. Geminiano — *Façade de l'Église de S. Geminiano*

Taglio in larghezza della Chiesa di S. Geminiano — *Coupe en largeur de l'Eglise de S. Geminiano*

Parte dell' interna decorazione della Chiesa di S. Germano — Parties de la décoration intérieure de l'Église de S. Germain

Pianta della Chiesa di S. Geminiano — *Plan de l'Eglise de S. Geminiano*

superiore, le colonne binate, i cartelloni laterali a quel frontone sì angusto, quelle due piccole torri a guisa di campanili del medio evo, non attestano invero l'uomo di gusto. L'intersecazione delle trabeazioni della facciata con quelle degli edificii laterali era quasi indispensabile, e la sovrapposizione degli ordini della medesima può anche rendersi scusabile, qualora riflettasi che se il tempio avesse avuto un solo ordine di grandi colonne, avrebbe fatto sembrare troppo meschini gli ordini delle altre fabbriche. Con tutto ciò i cambiamenti recentemente in questo lato della piazza introdotti non recarono alcuna felice modificazione. Il rettifilo attuale e l'andamento monotono della fabbrica disvelarono maggiormente l'irregolarità della piazza, le Vecchie Procuratie rimasero prive del loro angolo rientrante, e intersecate assai disagradevolmente negli ordini; e quasi che non fosse evidente abbastanza lo spiacevole effetto della sostituzione, fu messa a nuovo la parte già esistente delle Procuratie per accompagnarla col loro proseguimento, invece d'insistere nei tentativi di ogni mezzo per anticipare gli effetti del tempo con qualche ingegnoso artificio, attese le scoperte che si vanno tutto dì facendo nella chimica, temperando quel bianco che tanto disvela i difetti, e che più evidente qui che in tutte le altre fabbriche circostanti, per un effetto di ottica, fa sembrare più angusta la piazza a tutti quelli che si appagano e decidono dalle apparenze (3).

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) Negli scavi fatti per le nuove fondamenta interne dello scalone del nuovo edificio si rinvennero diverse vestigia di nuovi circondarii della primitiva chiesa, intonacate con sottile strato di cemento calcare e sabbia marina, e si scoperse ugualmente una porzione di pavimento smaltato di terrazzo, alla maniera veneziana, appartenente alla detta chiesa, il cui livello trovavasi a più di cinque piedi sotto il pavimento della chiesa testè demolita, cioè un piede e nove once sotto l'attuale ordinaria alta marea. Più basso del livello del pavimento indicato si scopersero alcuni sarcofaghi, o casse di pietra viva istriana, pieni di ossa umane, e quattro massi isolati di muramento, disposti in modo da far supporre, che avessero servito di sostruzione alla crociera delle due navate della primitiva chiesa.

(2) Il lato minore del fabbricato delle Vecchie Procuratie compite al finire del secolo XV e al cominciare del XVI, era originariamente composto di sole cinque arcate, ed il cornicione supremo dell'angolo prossimo alla chiesa girava, per breve tratto, sull'altro lato di muro nella testata della fabbrica, lontana quanto lo spazio di un arco dal congiungersi colla chiesa. L'estrema di queste cinque arcate corrispondeva alla strada di bocca di piazza, ora intercetta dalla fronte del nuovo edificio. Sensibilissima era la divergenza dal rettifilo di queste cinque arcate che non trovavansi in linea nè colla chiesa, nè colle Nuove Procuratie.

Quando Sansovino ebbe finito la chiesa, collegò la facciata della medesima con quella delle Vecchie Procuratie, aggiugnendo una sesta arcata eguale alle altre cinque, che nel pian terreno serviva di facciata alla piccola cappella per fianco alla chiesa, denominata la Cappella di Sansovino, ove fu anche sepolto. Il vano dell'arcata era chiuso a tutta l'imposta, rimanendo aperto soltanto l'arco per dar luce alla detta cappella, e al di sopra continuato l'ordine dei doppii archi (trattane la merlatura) venne destinato a private abitazioni.

Anche questa medesima arcata addizionale divergeva dal rettifilo delle cinque preesistenti, col formare poco sensibilmente un angolo entrante ottuso. Finalmente, dall'opposto lato, la facciata della chiesa faceva un aggetto di oltre un piede dalle Procuratie Nuove, senza neppur trovarsi su di una linea paralella. Per le quali cose vedesi che la facciata di s. Geminiano non venne precisamente costrutta da Sansovino per conciliare i diversi generi di architettura, mentre da un lato non fu continuata che un secolo dopo, e parve piuttosto guidato dal bisogno di accomodarsi a una quantità di circostanze, con un risultamento fuor di ogni dubbio miglior del presente, ma che con un po' più di unità di pensiere, sembra ch' egli avrebbe saputo ottenere anche più favorevole.

(3) Il marchese Pietro Selvatico, che nei suoi *Studii sull' architettura e sulla scultura in Venezia*, non lasciò mai occasione di appuntare l'illustre Cicognara, e il non meno illustre Antonio Diedo, scrittori di quest' opera, parlando della chiesa di s. Geminiano, da lui non veduta, gli paion magre le scuse addotte dal Cicognara in favor del Sansovino, circa i difetti che si rilevavano nell'interno, e pesa invece la mano su quelli che risultavano nella facciata; come se qui lodata l'avesse il Cicognara medesimo, e non piuttosto rilevato i difetti, affermando non attestare essa opera invero l'uomo di gusto.

Sembra a noi risultare, più che da altri passi di quel suo libro, in molte parti però lodevole, da questo principalmente, il carattere del Selvatico; quello cioè di biasimare le cose, non perchè siano veramente degne di nota, ma sì perchè appartengono od a questo uomo a lui venuto in uggia; o perchè dissentono dai principii da lui professati; se però professa egli alcun principio, vedendosi oggi da esso portati a cielo nomi ed opere, i quali e le quali domani, da esso stesso, si pongono agli inferi, come ne fan testimonianza patente i diversi suoi scritti.

F. ZANOTTO.

interrompue dans beaucoup d'endroits, ce qui démontre encore sensiblement mieux que jamais il n'y eût unité d'opérations, et qu'il fallut s'arranger comme on le put. Il n'est pas difficile que de ces inégalités, il soit résulté cependant une moins grande apparence de cette irrégularité de la place que l'on remarque tant aujourd'hui (2).

En examinant le plan régulier, quelque soit l'architecte à qui l'invention et le mérite doivent en être attribués, on éprouve une très grande satisfaction lorsque l'oeil peut embrasser, d'un seul coup, toutes les dimensions et les proportions de l'édifice; et dans l'intérieur, les défauts paraissent certainement moindres qu'à l'extérieur, bien que nous en ayons indiqué plusieurs, et que d'autres puissent être aperçus de prime abord par les gens de l'art. Nous voudrions bien, comme nous l'avons fait pour les autres défauts, que l'on pût trouver une excuse pour ceux de la façade, qui a été imaginée tout-entière par nôtre architecte, et dans laquelle l'exubérante extension des architraves, l'union des deux rangées composites, la lourde proportion de celle d'en haut, les colonnes accouplées, les cartouches latérales à ce fronton si resserré, ces deux petites tours en guise de clochers du moyen-âge, n'attestent vraiment pas l'homme de goût. L'intersection des travées de la façade avec celles des édifices latéraux, était presque indispensable, et la superposition des ordres de cette même façade peut encore être excusée, en réfléchissant que si le temple avait eu un seul rang de grandes colonnes, cela aurait fait paraître trop mesquins les ordres des autres édifices. Avec tout cela, les changemens introduits récemment dans ce côté de la place, n'apportèrent aucune heureuse modification. Le droit-fil actuel des lignes et l'allure monotone de la bâtisse révélèrent encore davantage l'irrégularité de la place; les Vieilles Procuraties restèrent privées de leur angle rentrant, et conservèrent une disgracieuse intersection dans les ordres; et presque comme si le mauvais effet de la substitution n'était pas assez patent, on remit à neuf la partie déjà existante des Procuraties pour la mettre d'accord avec leur continuation, au lieu de persister dans la recherche de tous les moyens pour devancer les effets du temps par quelqu'ingénieux artifice. Les découvertes que l'on fait tous les jours dans la chimie auraient pu fournir ces moyens, et on aurait tempéré ce blanc qui dévoile tant les défauts, et qui plus évident ici que dans tous les autres bâtimens environnants, par un effet d'optique, fait paraître la place plus resserrée à tous ceux qui se contentent des apparences et décident d'après elles (3).

LÉOPOLD CO. CICOGNARA.

NOTES

(1) Dans les fouilles faites pour les nouveaux fondements intérieurs du grand escalier du nouvel édifice, on a retrouvé divers vestiges de nouveaux entourages de la primitive église, crepis avec une mince couche de ciment calcaire et sable de mer; on a découvert également une portion de pavé émaillé de terrasse, à la façon vénitienne, appartenant à la dite église, et dont le niveau se trouvait à plus de cinq pieds au dessous du pavé de l'église, démolie naguère, c'est-à-dire, un pied et neuf pouces sous la haute marée ordinaire actuelle. On a découvert plus bas que le niveau de ce pavé, quelques sarcophages ou caisses, en pierre d'Istrie, pleins d'ossements humains, et quatre massifs isolés de bâtisse, disposés de façon à faire supposer qu'ils avaient servi de sub-struction à la croix des deux nefs de l'église primitive.

(2) Le plus petit côté du bâtiment des Vieilles Procuraties, terminé sur la fin du XV siècle et au commencement du XVI, était originairement composé de cinq arcades seulement, et l'extrême corniche de l'angle près de l'église, tournait un peu sur l'autre côté du mur, à la cime du bâtiment, n'étant distant de l'église que la longueur d'un arc. La dernière de ces arcades correspondait à la rue de débouché sur la place, interceptée maintenant par la façade du nouvel édifice. La divergence de droit-fil entre ces cinq arcades qui ne se trouvaient pas en ligne ni avec l'église, ni avec les Nouvelles Procuraties, était très sensible.

Lorsque Sansovino eût achevé l'église, il réunit la façade de celle-ci avec la façade des Vieilles Procuraties, ajoutant une sixième arcade, égale aux autres cinq, laquelle, au rez-de-chaussée, tenait lieu de façade à la petite chapelle qui était sur le côté de l'église, nommée la Chapelle de Sansovino, où il a même été enseveli. Le vide de l'arcade était fermé sur toute l'imposte, l'arc demeurant seulement ouvert pour donner du jour à cette chapelle; et au dessus l'ordre des doubles arches étant continué (moins la dentelure qui avait été supprimée), fut destiné à des habitations particulières.

Cette même arcade ajoutée divergeait aussi du droit-fil des cinq autres préexistantes, formant un angle rentrant obtus mais peu perceptible. Enfin, du côté opposé, la façade de l'église faisait une saillie de plus d'un pied en dehors des Procuraties Nouvelles, sans même se trouver sur une ligne parallèle avec elles. De tout cela, on peut voir clairement que Sansovino ne construisit pas la façade de saint Géminien précisément pour concilier les différents genres d'architecture; puisque d'un côté, elle ne fut continuée qu'un siècle après; et il paraît avoir été guidé plutôt par le besoin de se prêter à une quantité de circonstances avec un résultat, sans aucun doute meilleur que ce qui existe actuellement, mais qu'avec une plus grande unité de pensée, il aurait su obtenir encore plus favorable.

(3) Le marquis Pierre Selvatico, qui, dans ses *Études sur l'Architecture et sur la Sculpture à Venise*, n'a jamais laissé passer une occasion de prendre en défaut l'illustre Cicognara, et le non moins illustre Antoine Diedo (qui sont les auteurs de cet ouvrage) en parlant de l'église de saint Géminien, qu'il n'a pas vue, estime de peu de valeur les excuses produites par Cicognara en faveur de Sansovino, quant aux défauts qu'on remarquait dans l'intérieur. Il appésantit au contraire la main sur ceux qui apparaissaient sur la façade; comme si Cicognara avait fait l'éloge de cette dernière, et s'il n'en avait pas plutôt constaté les défauts, en affirmant que cette œuvre n'indiquait certes pas un homme de goût.

Il nous semble que plus que d'autres passages de ce livre, recommendable cependant dans plusieurs parties, se montre surtout dans ce passage-ci, le caractère de Selvatico: caractère qui le portait à blâmer les choses, non parce qu'elles étaient vraiment dignes d'être blâmées; mais plutôt parce qu'elles étaient de l'un ou de l'autre des hommes qu'il avait pris en grippe; ou parce qu'elle s'écartent des principes qu'il professe, si tant est qu'il professe aucun principe, car l'on voit qu'il porte jusques aux nues aujourd'hui des noms et des œuvres, que demain il fera lui-même descendre jusqu'à l'enfer, ainsi que l'attestent clairement ses divers écrits. F. ZANOTTO.

PIANTA DELLA PIAZZA

TAVOLA 83.

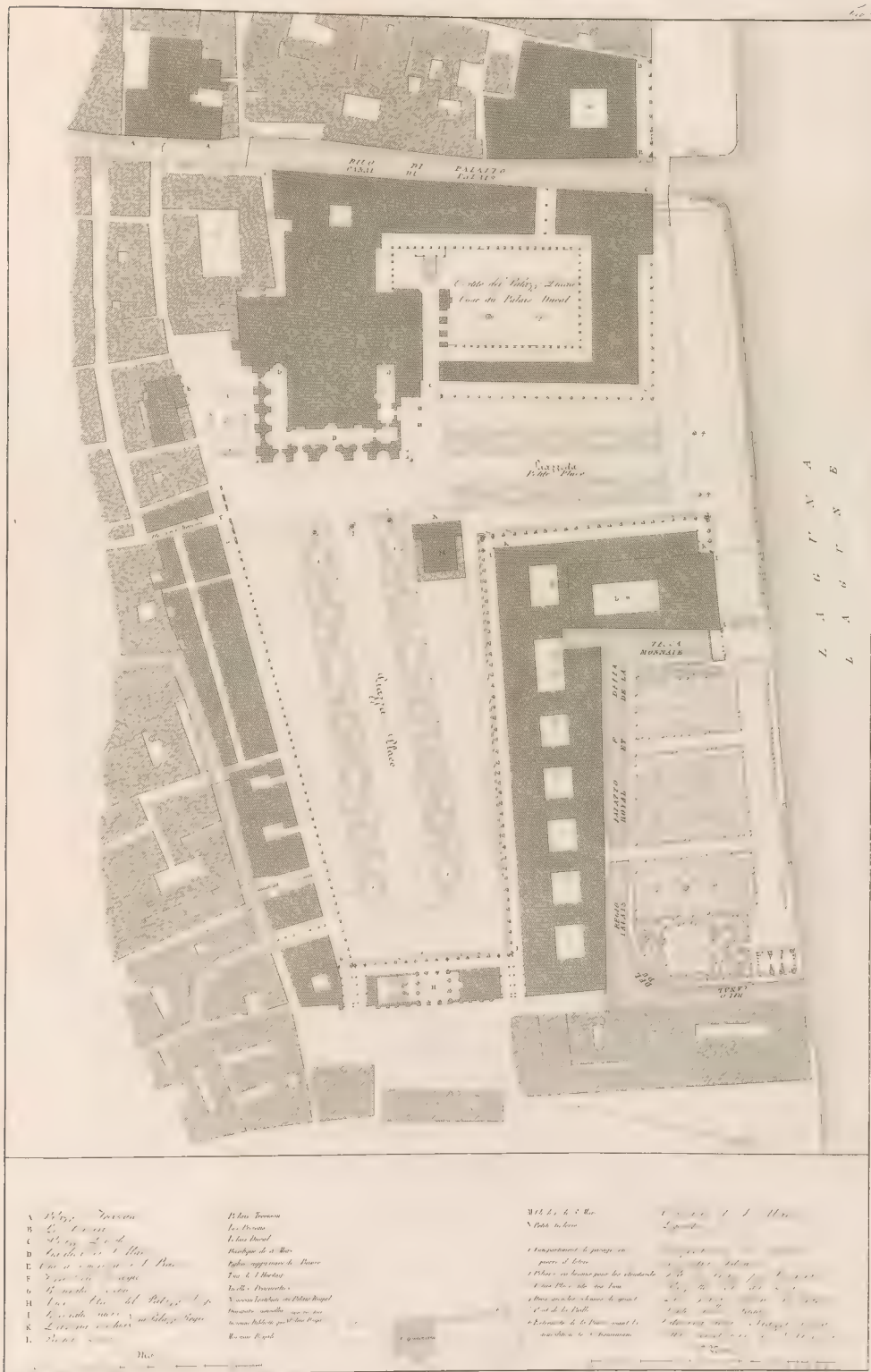
Si è creduto conveniente di offrire anche la Pianta di questa maravigliosa Piazza e delle fabbriche adiacenti, acciocchè veggasi dove sono collocati gli edifizii, che si vennero illustrando. Se il Petrarca ebbe a scrivere nella terza epistola del libro quarto delle Senili, di essa: *Platea cui nescio an terrarum orbis parem habeat,* in quella età che non v' erano che la sola chiesa, il palazzo del Doge, il campanile e l' ospitale di san Marco, qual cosa avria ora esclamato nello scorgere una copia di stupendi edifizii far ad essa corona? Certo l'avrebbe assomigliata ad un anello contornato di gemme! Qui è schierata dinanzi agli occhi dell' attonito spettatore la storia dell' architettonica arte di ben otto secoli, e dalle bizzarre forme orientali a quelle svelte dello stile archiacuto, passare per gradi sotto le seste maestre dei Lombardi, dei Bergamaschi, dei Sansovino, degli Scamozzi, a quell' alto punto di gloria a cui lo ingegno di essi e la magnificenza della Repubblica la fecer salire. Se fossimo inspirati dall' aura sacra di quella Musa, che infiammò i numeri del Byron, del Benzone, dell'Arrici, del Carrer, e che dettò le auree pagine della Micheli, vorremmo noi ora con isplendide parole descrivere il senso che nell' animo si desta allo aspetto di questo Foro, che non invidia certamente quello antico vanto dei sette colli.

FRANCESCO ZANOTTO.

PLAN DE LA PLACE

PLANCHE 83

On a pensé qu'il était convenable d'offrir aussi au public le Plan de cette merveilleuse Place et des bâtiments adjacents, afin que l'on puisse voir où sont placés les édifices, dont on a donné l'illustration. Si Pétrarque a écrit dans la troisième épître du IV livre des choses anciennes *(senili)*: « *Platea, cui nescio an terrarum orbis parem habeat* » (Place, dont je ne sais pas si nôtre globe a sa pareille) à cette époque où il n'y avait que l'église, le palais du Doge, le clocher, et l'hôpital de saint Marc, combien ne se serait-il pas recrié en apercevant une telle profusion d'admirables édifices, faire couronne à cette même place? Il l'aurait certainement comparée à une bague entourée de pierres précieuses! Ici défile devant les regards étonnés du spectateur l'histoire de l'architecture de plus de huit siècles; et des formes bizarres orientales, aux sveltes formes du style ogival, passer par degrès sous le compas magistral des Lombardi, des Bergamaschi, des Sansovino, des Scamozzi, à ce haut point de gloire, auquel leur génie et la magnificence de la République la fit s'élever. Si nous étions inspirés du soufle sacré de cette Muse, qui enflamma les vers de Byron, de Benzone, d'Arrici, de Carrer, et qui dicta les pages dorées de la Micheli, nous voudrions décrire, en termes splendides, le sentiment qui s'eveille dans l'âme à l'aspect de ce Forum, qui n'a certes rien à envier à celui qui, anciennement à Rome, était l'orgueil des sept collines.

FRANÇOIS ZANOTTO.

Cour du Palais Ducal
Petite Place
Place
MONNAIE
LAGUNA
LAGUNE
Palais Ducal
Les Prisons
Palais Trevisan

FABBRICHE DELL' ISOLA DI RIALTO

TAVOLE 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90.

L' Isola di Rialto, la prima abitata fra le molte che ora costituiscono la città di Venezia, la prima in cui da Malamocco fu trasferita la sede del principato, quella che per molti secoli fu il centro della piazza, nel commercio superiore a qualunque altra di Europa, è l'Isola della quale diamo la Pianta per illustrare le pubbliche Fabbriche in essa esistenti.

È situata alla metà, e nella maggior prominenza della linea che percorre il gran Canale, dal suo ingresso all' uscita dalla Città, in modo che, coi due lati a levante ed a mezzodì, fronteggia esso Canale, e nei due altri è circoscritta, a tramontana dal rivo delle Beccarie, ed a ponente da quello del Fondaco della Farina.

Per dare un' idea della importanza di Rialto nell' anno 1492, in cui il Sabellico pubblicò il suo opuscolo *de situ Urbis*, rapporteremo la descrizione ch' egli ne fa nel primo Libro (1): « Tutto lo spazio lungo l' acqua, » dalla riva di s. Silvestro fino a quella di s. Cassiano, di qua e di là della » piegatura del Canal grande, è coperto di navigli mercantili. Per scorrere il » di lui margine, s' incontra primieramente, dopo il suddetto rivo *(ch' è quello » del Fondaco della Farina)*, la piazza del mercato delle Farine (2). È incre- » dibile il dire quanta abbondanza sempre in esso si trovi di vettovaglie » vendibili, quanta favorevole occasione di comperare pei vogliosi. Per lo » slancio quasi di una pietra, da una parte e dall' altra si vedono botteghe » di farine italiane e forastiere, e pronto chi le pesa, e chi dopo pesate le » trasporta altrove. Le Fabbriche più elevate, esistenti tra il Fondaco ed il » Ponte, che di tutti è il più grande, sono occupate da Magistrati. In queste » Fabbriche si riscuotono li due dazii, che sono quasi i più ricchi della Città, » posti in vicinanza, del vino cioè, e delle merci provenienti da tutte le estre- » mità del Continente, che si dicono Dogana; continuano spesse botteghe da » olio, con il pubblico Carcere situato nel fianco. Nelle strade trasversali » stanno magazzini in sì gran copia ripieni di merci forastiere, che in un » incendio ad essi appiccatosi di notte, sovviemmi che in quel buio terrore fu » trasportata all' aperto tanta quantità di droghe, che i meno periti del popolo » giudicavano bastanti per un decennio non solo all' Italia, ma a tutta intera » l' Europa . . . .

» . . . . . . Dopo le Prigioni, nel di dietro v' è la Piazza, dove si preparano » le trame di seta, d' argento e d' oro per la tessitura delle stoffe; a destra il » Magistrato che soprassiede al dazio del sale; nella fronte il Ginnasio in cui » legge Antonio Cornaro, scolare del Bragadino, uomo e per costumi e per » eccellente dottrina da porsi meritamente fra gli antichi filosofi. Ma di qua » convien far ritorno alla riva del Canale, donde poco fa partimmo, dove, » prima di giungere al Ponte, vi è il Portico per la vendita del ferro, e di » altre merci qua e là disposte. Ivi pure si veggono molti Magistrati della » Città, dei quali parlerò diffusamente in altra separata Opera. Tutta la riva » è detta del *Ferro* (3), appunto dalle merci di tal genere.

» Il Ponte ch' ivi si appoggia, è il più grande della Città ed il più fre- » quentato; non v' ha quasi ora del giorno in cui con difficoltà non si passi » sopra di esso per il continuo andirivieni del popolo.

» Sorgono dall' altra parte le pubbliche Fabbriche, occupate da' civici » Magistrati; gli corrisponde dirimpetto, a destra, il Portico sull'acqua, e die- » tro ad esso i nuovi edifizii di forma e di lavoro chiaramente accresciuti, » ed a sinistra si presenta l' antichissimo tempio di s. Jacopo, eretto con » pubblico voto dai primi fondatori di Venezia per averla salvata, come si » dice, da un incendio. Sta a questo dinanzi una nobilissima Piazza, nella » quale si trattano tutti gli affari mercantili della Città, anzi si può dire del » mondo. Quivi concorre, dalla mattina alla sera, gran parte dei cittadini per » oggetti di commercio, e quando la frotta di chi v' interviene è più affollata, » il primo sorprendente spettacolo è quello, che in mezzo a così numeroso » concorso voce non s' ode, non strepiti, non querele, non altercazioni, non » contese. Si stringono contratti, e si tratta tutto con voce sommessa; sicchè » manifestamente apparisce esser vero ciò che da diversi suol dirsi, che per » rettamente negoziare, il meno che occorra son le parole. Due soli maneg- » giano il più grande affare, e se tra loro patteggiano, vanno ai Banchi del » denaro, dei quali ne sono molti nei Portici stessi; e da questi, o dal più » vicino si pagano senza alcuna dilazione le somme ai creditori.

» Amplissime sale, soprapposte ai due Portici, servono la maggior parte » ad uso del Foro. Segue altro Portico meno elevato, ma che si estende » molto a lungo, il quale contiene numerose botteghe ripiene di panni vendi- » bili. Nella sua fronte v' è il celebre quadrivio, dove, piegando a sinistra, » s' incontra immantinente nel medesimo lato il vestibolo di s. Giovanni, ed » entrando nel tempio si vede nel mezzo il sepolcro di Paolo Pergolano, » celeberrimo letterato del suo tempo. Un' altissima torre appoggia al tem- » pio medesimo. Tutto il resto della retta strada, sino a s. Apollinare, strepita » dall' uno e dall' altro lato dei lavori che si fanno nelle spesse officine. Al » capo del quadrivio incomincia la via degli *Anelli*, e non meno a destra che a » sinistra esistono le botteghe in cui questi si lavorano, seguitando poscia il » pubblico lupanare, presso a cui si presenta l' antico tempio di s. Matteo. » Alla estremità di questa via susseguita l'altra degli *Argentieri*, che di quelle » che abbiamo nominate non è la meno frequentata; ma questa nè degli ore- » fici, nè degli argentieri ci piace chiamare. E in fatti, quantunque in essa si » lavorino monili, collane, vezzi e molte altre manifatture d'oro e d' argento, » la maggior parte però dei lavori sono di anelli, donde avviene che qualche » volta si veda tanta quantità di gemme nelle mani degli orefici, ed esposte » sui loro banchi, che al primo aspetto diviene oggetto di sorpresa ai non assue- » fatti, e sembra loro appena credibile che dar si possa città, quantunque gran- » dissima, che mantenga sì copioso numero di artigiani. Ma di niuna cosa son- » tuosa i Veneziani maggiormente si compiacciono di quella, che qualche volta » una donna porti in una sola mano due ricchi patrimonii. Della coltura però » dei cittadini parleremo in seguito. A destra del quadrivio, in mezzo a folte » botteghe, si va alla Piazza dell'Erbe, collocata dietro a quella di Rialto; da qui » per la calle dei *Pizzicagnoli* si passa alla Pescheria, l' una e l' altra pros- » sime alla riva. Dalla Pescheria, lungo il Macello, si perviene al Ponte di » pietra ch' è appoggiato al Mercato delle legna, e ch' è il confine della » presente regione .... (4). »

Mentre la veneta Repubblica sola resisteva alle forze contro essa unite, nella lega di Cambrai, di gran parte dell'Europa, in aumento a sue sventure, nella notte dei 10 gennaio 1513, si manifestò il fuoco, non senza sospetto di abbominevole trama, nelle soprannunciate Fabbriche. Soffiava gagliardamente il vento, nè pronto avendo potuto essere il riparo, perchè la gente era accorsa al cenobio di santa Maria de'Crocicchieri, che contemporaneamente ardeva, le fiamme si dilatarono per tal modo che distrussero gran parte delle sale, botteghe e magazzini, ov'erano rinserrati cotanti preziosi effetti. Ma il Senato di allora, coll' esempio della romana costanza, d' animo fermo ed intrepido nel pazientare i mali, e prudente e saggio nell' apporvi opportuni provvedimenti, riconoscendo di somma importanza l' arrenare il meno possibile l' affluenza di quel commercio, dal quale n' era derivata la grandezza della Repubblica, decretò la erezione di nuovi Edifizii, incominciando dai più urgenti, cosicchè nel periodo di nove anni fu riedificato con più ordinata e magnifica forma ciò che il fuoco quasi in egual numero d' ore avea consunto, come dinotano varie iscrizioni disposte nei loro prospetti. — Il modello fu di Antonio Scarpagni, detto Scarpagnino, architetto di quel Magistrato che presiedeva alle pubbliche Fabbriche di s. Marco e di Rialto.

ÉDIFICES DE L' ÎLE DE RIALTO

PLANCHES 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90.

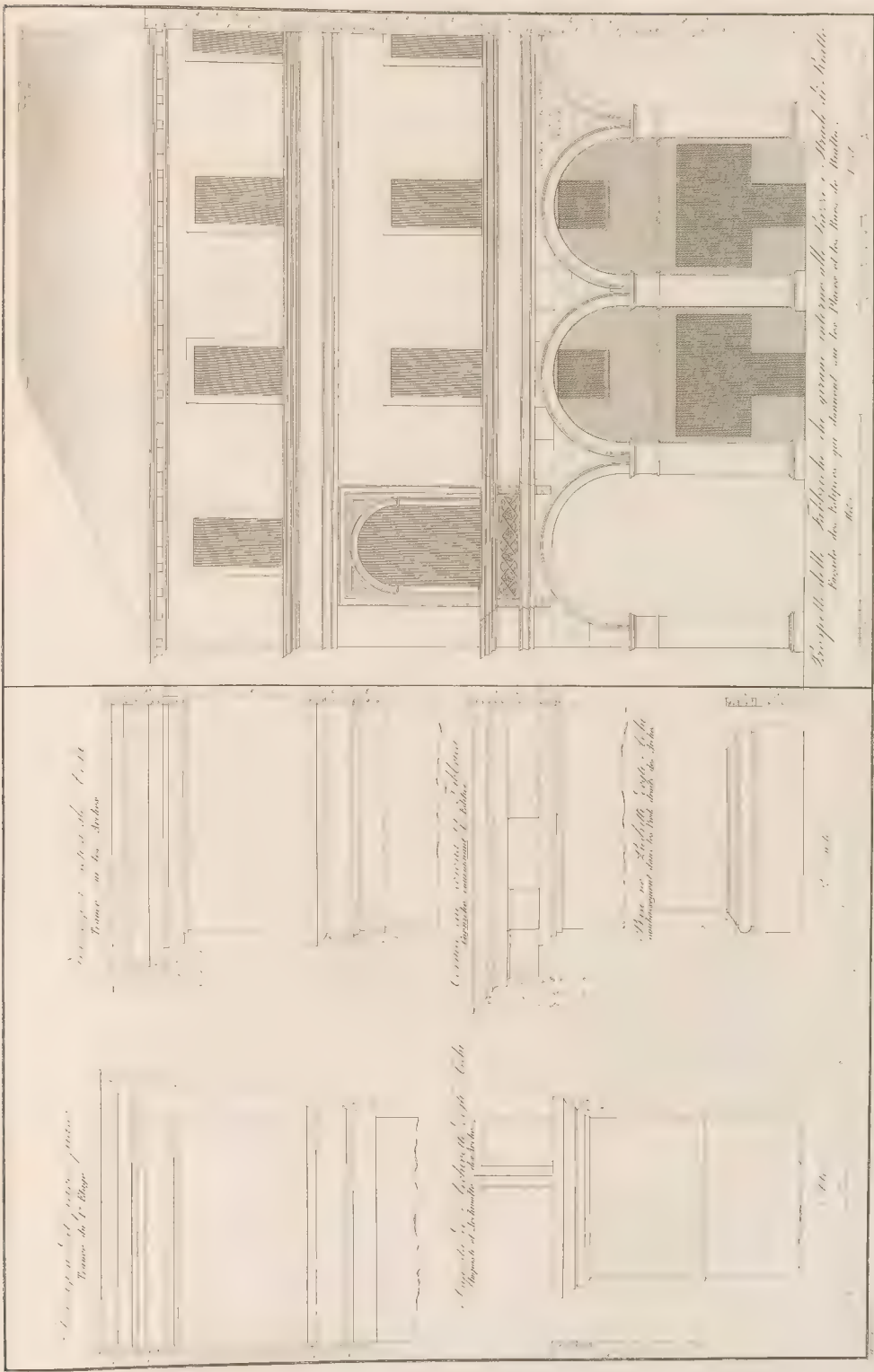
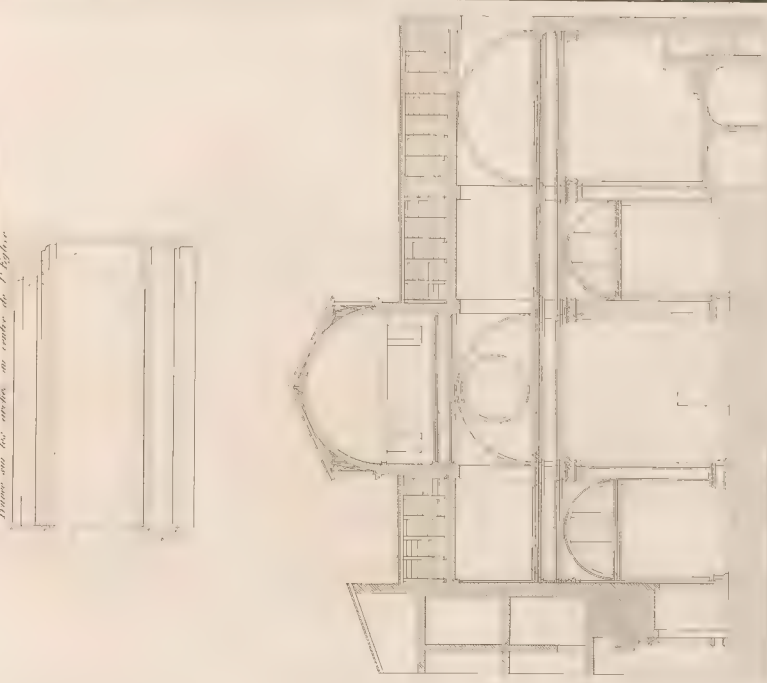
L' île de Rialto fut la première qui fût habitée de toutes les autres îles, qui constituent l' ensemble de la ville de Venise. C' est à Rialto, qu' on transporta d' abord le siége du gouvernement, abandonnant Malamocco et ses lagunes; ce fut Rialto, qui, pendant plusieurs siècles devint le centre de cette place, qui a primé, dans le commerce, toutes les autres en Europe; et c' est de cette île enfin, que nous donnons le Plan pour en illustrer les Édifices publics qui s' y trouvent.

L' île de Rialto est située au milieu et sur la partie la plus élevée de la Lagune, que le grand Canal parcourt depuis son entrée, jusqu' à sa sortie de la Ville, de façon que ses deux côtés, à l' Est et au Sud, font face au Canal; et ses deux autres côtés sont circonscrits, au Nord par le canal des Boucheries, et à l' Ouest, par l' autre canal du Magasin des Farines.

Pour donner une idée de l' importance de Rialto, en l' an 1492, époque, où fut publié l' opuscule de Sabellico *de Situ Urbis*, nous allons transcrire la description que cet auteur en fit dans son premier Livre (1). « Tout » l' espace de mer, qui du rivage de saint Sylvestre, s' étend jusqu' à celui » de saint Cassien, au delà et en deçà de la courbe du grand Canal, est » couvert de navires marchands. En longeant ses bords, on rencontre d'abord, » après ce canal *(qui est celui du Magasin des Farines)* la place du marché » aux Farines (2). Il est difficile d' énumérer la quantité prodigieuse de vi» vres à vendre qu' on y trouve en tous temps et en tous genres; que d'oc» casions d' acheter pour ceux qui en ont envie! La distance qui sépare les » boutiques de farines des Italiens ou des étrangers, d' un côté ou de l' autre » de la Place, n' outrepasse pas la portée d' une pierre lancée; et là on » achète, on vend, on pèse et l' on transporte les marchandises ailleurs. Les » Bâtiments les plus élevés qu' on remarque entre le Magasin et le Pont, qui » est le plus grand de la ville, sont occupés par des Magistratures: ici, l' on » paye les deux impôts sur les boissons et sur les marchandises importées » de tous les pays du Continent: en un mot, c' est la Douane; après, d'autres » boutiques, remplies d' huile, et sur le côté sont les Prisons publiques. Les » rues transversales sont destinées aux magasins de marchandises étrangères, » dont la quantité est si grande, que je me rappelle d' avoir vu, à cause d'un » incendie, un tel amas d' épiceries, transportées au dehors, que, d' après » l' opinion des gens les moins experts, l' on pouvait en approvisionner pen» dant dix ans, non seulement l' Italie, mais l' Europe entière . . . . » . . . . Après les Prisons, sur les derrières, il y a la Place, où l' on » prépare les trames de soie, d' argent et d' or, pour le tissage des étoffes; à » droite, est situé le bureau de la Magistrature suprême pour la taxe du sel; » en face, c' est le Gymnase, où Antoine Cornaro, disciple de Bragadino, » enseigne la philosophie, qui par sa moralité et son profond savoir, pourrait » être placé, à bon droit, parmi les philosophes de l' antiquité. Mais, d' ici il » faut retourner à la rive du Canal, d' où nous sommes partis tout-à-l'heure, » là où avant d' arriver au Pont, on trouve le Portique destiné à la vente du » fer et d' autres marchandises étalées ça et là; ici se tiennent aussi plu» sieurs Magistratures de la Ville, dont je parlerai plus longuement dans un » autre ouvrage. Tout ce rivage est appelé du *Fer* (3), précisément à cause » des marchandises de ce genre.

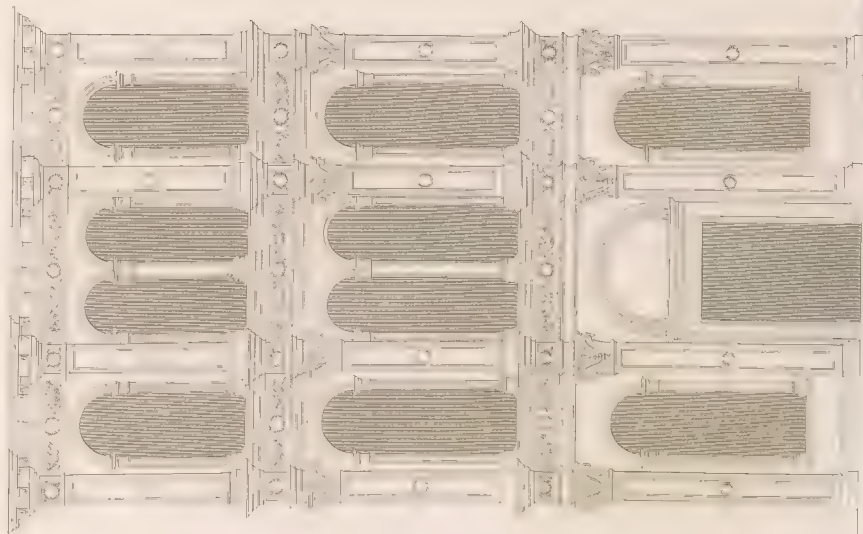
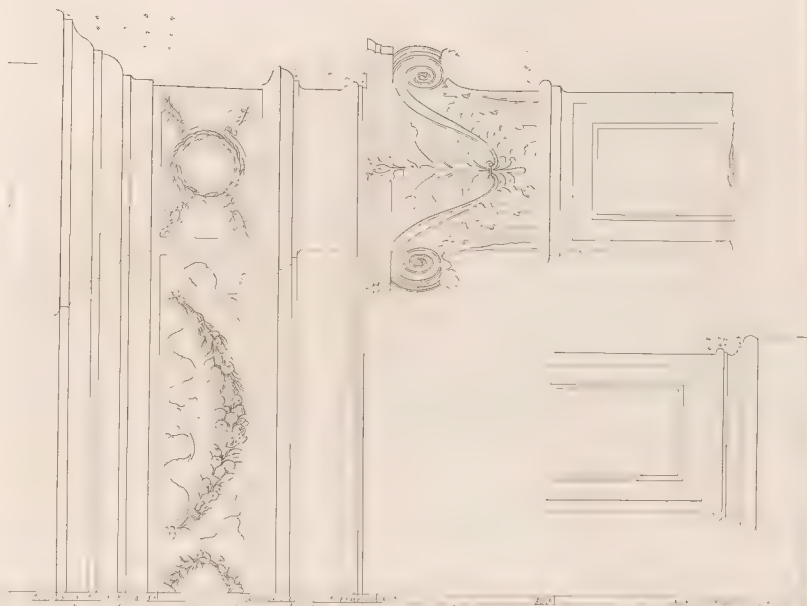
» Le Pont, qui est appuyé à cet endroit, est le plus grand et le plus fré» quenté de Venise: presqu' à toute heure du jour, il y a difficulté de circu» lation, il y a encombrement: de l' autre côté, s' élèvent les Bâtiments » occupés par les Magistratures municipales; en face, sur la droite, on voit » un Portique sur le bord de l' eau, et derrière ce Portique, des édifices mo» dernes, qui, par leur forme et la nature des travaux, révèlent leur époque, » et prouvent qu' ils ont reçu des accroissements; à gauche, on remarque le » temple très ancien, dédié a saint Jacques, et élevé à la suite d' un voeu » des premiers fondateurs de Venise, qui, d' après la tradition, dûrent à » saint Jacques la faveur d' être préservés d' un incendie. Sur le devant de » ce temple, s' ouvre une Place magnifique, où l' on traite les affaires com» merciales de la Ville, ou, pour mieux dire, du monde entier. C'est ici, » qu' accourrent du matin au soir, tous les citoyens, adonnés au commerce; » et, singulier spectacle! plus il y a de monde, plus on conclut d' affaires et » moins l' on fait de bruit, moins on entend de plaintes et de contestations, » de disputes; tout se fait à voix basse; un mot suffit pour des contrats, et » c' est ainsi que se réalise le précepte que, pour négocier avec droiture, il » faut être sobre de paroles. Deux personnes seulement traitent de la plus » grande affaire, et si elles tombent d' accord, elles s' en vont vers les » Comptoirs de l' argent, (et il y en a plusieurs sous les Portique même) et » là, sans délai, on solde de suite les créanciers.

» Des salles très vastes, bâties au dessus des Portiques, sont destinées, » pour la plupart, aux Tribunaux; un autre Portique, moins élevé, mais plus » long, contient les boutiques des marchands drapiers. En face, on voit le cé» lèbre carrefour, où, en tournant à gauche, on va au vestibule de saint Jean, » dont l'église renferme le tombeau de Paul Pergolano, littérateur très célèbre » de son temps. Une tour très élevée s'appuie à ce temple. Tout le reste de la » rue droite jusqu' à saint Apollinaire, résonne du bruit que font les ouvriers, » qui travaillent dans les nombreux ateliers des deux côtés. Les rues forment » une croix: celle en tête, s' appelle la rue des Bagues *(degli Anelli)*; c' est, » en effet, dans les boutiques des deux côtés qu'on travaille aux bagues; en» suite, en outrepassant le Lupanar public, on arrive à l'ancien temple de saint » Mathieu; à l' extrémité de cette rue, commence l' autre rue des *Argentiers*, » qui n' est pas la moins fréquentée des celles que nous avons déjà nommées; » mais, nous ne voulons pas nommer cette rue la rue des orfèvres, ni la » rue des argentiers. En effet, bien qu' on travaille dans les boutiques de » cette rue, à des colliers, bracelets, bijoux et autres ouvrages d' orfèvrerie » et d' argenterie, c' est cependant à des bagues qu' on s' applique d' une » manière toute particulière et plus générale; aussi,voit-on quelque fois sur » devanture des orfèvres et dans leurs mains, une si grande quantité de » bijoux, qu' on est de prime-abord surpris, si on n' en a pas l' habitude, et » à peine peut-on le croire, qu' une ville seule, si grande qu'elle soit, puisse » entretenir un si grand nombre d' artisans. Mais, les Vénitiens n' aiment » rien autant qu' à étaler cette sorte de luxe; aussi, n' est-il pas rare qu'une » femme aît sur une seule main la valeur de deux riches patrimoines. » Mais nous parlerons ailleurs du degré de civilisation et des coutumes des » citoyens. À droite du carrefour, en passant au milieu de nombreuses bou» tiques, on arrive sur la Place aux Herbes, située sur les derrières de celle » de Rialto; de là, par la rue des Charcutiers, on va à la Poissonnerie, tou» tes deux à proximité du rivage. De la Poissonnerie, en longeant l' Abattoir » (ou Boucherie), on parvient à un pont en pierre, qui aboutit au Marché du » bois, et sert de limite à ce quartier . . . . . (4). »

Pendant que la République de Venise résistait seule contre les forces des deux tiers de l' Europe, réunies contr' elle par la Ligue de Cambrai, pour surcroît de malheur, la nuit du 10 janvier 1513, un grand incendie éclata dans le riche quartier que nous venons de décrire: la malveillance n' y était pas étrangère. Le vent soufflait avec force, et les secours ne pouvaient arriver à temps, parce que la population s' était portée en masse au monastère des sainte Marie des Religieux de la Croix, où le feu s' était aussi manifesté. Aussi, les flammes acquirent à Rialto une intensité telle, qu' elles détruisirent la plus grande partie des salles, des boutiques et des magasins, où étaient renfermés tant d' objets précieux. Mais le Sénat d' alors imita la constance des Romains; et non seulement il supporta avec patience et fer-

Boutique
Sacristie
Vestibule
Parties de l'Ordre
Travée sur les arches au centre de l'Église
Spaccato per lungo
Coupe par la longueur

Prospetto del Palazzo dei Camerlenghi appiedi del Ponte di Rialto — Façade du Palais des Camerlingues au bas du Pont de Rialto

Prospetto delle Fabbriche dette Nuove sul Canal Grande

Façade des Bâtiments dits Nouveaux sur le Grand Canal

FABBRICHE DI RIALTO.

La Pianta che diamo dell' Isola fa vedere, colle lettere A B C D E F G H I K L M N O, la disposizione di questi Edifizii, detti *le Fabbriche di Rialto.* Sono esse fronteggiate da ampii e lunghi portici, agli archi dei quali corrispondono altrettante botteghe con soprapposti mezzanini. I due piani superiori, che comprendono magazzini, sale, gallerie e stanze tutte coperte da vôlte, servivano ai varii usi dal Sabellico descritti, e grandiose e comode scale sono disposte nei separati corpi. Uniforme è la loro altezza e decorazione a quella che si ravvisa nella Tavola che presenta parte del Prospetto, segnata I H nella Pianta, ove il portico è doppio, perch' era il centro della Borsa, e dove racchiudevasi il *Banco giro.* Gli archi degli altri portici sono un piede e mezzo più ristretti di quelli del soprannominato, ma livellandosi tutti nell' altezza e nella imposta, avviene che gli archivolti dei più ristretti riescono con troppo piedritto. Crediamo che l' architetto siasi indotto a tale ristringimento, perchè coll' aumentare il numero degli archi, accresceva in conseguenza quello, in allora assai interessante, delle botteghe; e forse anche per prevalersi di quanto erasi preservato dall' incendio; poichè in qualche parte dei muri interni ai portici sulla Piazza dell' Erbe, si riconoscono otturati degli uniformi balconi, di stile semigotico, che convengono appunto al mezzo degli archi più ristretti.

Non sono queste Fabbriche di quella *marmaglia*, di cui il Vasari le accusa nella *Vita di fra Giocondo ;* e se tali supposte fossero da chi non le ha vedute, il dato disegno ne difenda l' autore. La loro altezza è di veneti piedi 41, o metri 13:68, divisa in dieci parti; cinque sono da terra al termine della prima trabeazione, tre da questa alla superiore, e due sino al tetto. Non mancano adunque di simmetria, nè spregevoli ne sono i profili delle parti decorative con esattezza riportate: nelle quali però si desidererebbe più grandiosa la cornice nella gronda; ma conviene aver presente, che quando si diede mano a quest' opera, Palladio non contava che il primo lustro, ed il Sansovino non era per anco domiciliato in Venezia; ed inoltre, che in tanta estensione di uniformi edifizii, che nel loro contorno girano quasi tremila piedi, destinati principalmente ad oggetti di commercio, non vi si richiedeva una sontuosa decorazione, ma una decente semplicità, della quale non mancano.

PALAZZO DEI CAMERLINGHI.

Contemporaneamente alle descritte Fabbriche dello Scarpagnino, si ricostruiva appiedi del Ponte di Rialto, con regia magnificenza, il pubblico palazzo dei Camerlinghi, condotto a fine l' anno 1525, regnante il doge Gritti, come testifica la iscrizione posta in un lato della fabbrica. Non v' è documento che ci abbia conservato il nome dell' autore, ma reputa il Temanza essere stato Guglielmo Bergamasco, desumendolo dalla uniformità di carattere con altre di lui note opere.

Convien credere che il terreno a quel tempo fosse assai prezioso, perchè niente se ne voleva perdere a maggior regolarità delle piazze e delle strade, o per la conveniente corrispondenza ai contigui stabili, il che può dedursi anco dalla irregolare figura e collocamento di questo importante edifizio. L' avveduto architetto ne trasse però la possibile regolarità col ricavare un perfetto quadrato nel corpo maggiore, e lasciando in un angolo il fuor di squadra. Dalla nobile porta d' ingresso, nel lato contiguo al Ponte di Rialto, con tredici gradini, si sale al primo piano mostrato dalla Pianta, per lo che di poca altezza riesce il sottoposto, ripartito da vôlte in magazzini, botteghe, ed in passato pure in prigioni di arresto. L' area del quadrato è divisa nel mezzo da una galleria che mette da ambe le parti in grandiose stanze. Altro più magnifico ingresso per tre grandi archi v' è nel corpo minore; poichè abbraccia l' altezza dei due nominati piani del quadrato: comoda scala, comunicando prima colla suddetta galleria, prosegue ai superiori due appartamenti coperti da vôlte.

Colla Pianta di questo Edifizio diamo due Prospetti, l' uno del lato appiedi del Ponte, del quale è replicata la porta in iscala maggiore, l' altro del minor lato opposto. —. Tutto all' intorno è coperto di marmo istriano, e per ogni dove ricorrono i medesimi ordini ed ornamenti di esquisito e ben inteso lavoro, avendosene un saggio nella Tavola che abbraccia le parti del primo ordine. Cotanta sontuosa magnificenza può alquanto velare quei difetti di euritmia e di simmetria che non sarebbero a ragione perdonati al tempo nostro, in cui però più si abbonda nello scrivere e nel porre in disegno amplissimi progetti, di quello che nell' erigere.

CHIESA DI S. GIOVANNI ELEMOSINARIO.

Nel fatalissimo incendio di Rialto fu pur preda delle fiamme la chiesa di san Giovanni Elemosinario. L' illustre Andrea Gritti, assunto al trono ducale l'anno 1523, ne ordinò la riedificazione sul disegno del medesimo Scarpagnino, motivo che c' indusse a pubblicarlo per vieppiù far manifesto di quanto egli era capace.

Lo spazio nel quale eriger dovevasi il nuovo edifizio, essendo circondato da private abitazioni, ritenne il nostro architetto l' antico accesso dalla pubblica strada, mediante un semplice atrio coperto a vôlta di tutto sesto, alla di cui estremità, sopra sei gradini, poggiò la nobile porta d' ingresso al tempio. Nell' area, della quale poteva egli disporre, delineò una croce greca con cupola a catino che s' erge nel centro. Alla cappella maggiore di fronte all' ingresso, che rilieva dal piano della chiesa cinque gradini, diede tutta la lunghezza ch' era in suo potere. È dessa fiancheggiata da ambe le parti da cappellette di poco fondo, poichè da una parte era precettato da private proprietà, e dall' altra vi ricavò la sagrestia; ma questa essendo piccola ed abbisognando qualche altro luogo di servigio, ripiegò lo Scarpagnino a tal uopo, prevalendosi dello spazio sottoposto alla cappella maggiore, e per discendervi internò una scaletta nella mensa dell' altare, come dimostra lo spaccato.

Confrontando questo tempio con quello posteriormente eretto di san Geminiano, sembra che abbia servito di non informe abbozzo al Sansovino per comporre la tanto rinomata, ed ora non più esistente, di lui chiesa; e fissando l' occhio nelle modanature, si ravvisa, che lo Scarpagnino non era ignaro del miglioramento a cui si progrediva nel ben comporle e profilarle.

FABBRICHE NUOVE.

La Fabbrica che ci resta a descrivere in Rialto è quella distinta nella Pianta colle lettere P Q R (5), principiata nell'anno 1552, e terminata nel 1555 dal pubblico Tesoro col disegno di Jacopo Sansovino, pur a vantaggio e comodo del commercio, e fu ognora nominata *le Fabbriche nuove.* Si estende in lunghezza veneti piedi 250, pari a metri 83:60 e la sua altezza, di piedi 45 circa, pari a metri 15, è compartita in tre ordini, Rustico, Dorico e Jonico. Il primo comprende 25 archi che formano un portico, dopo il quale la di lui altezza è divisa per botteghe e soprapposti mezzanini. Il detto portico si unisce in una testata con quello dei già descritti fabbricati dello Scarpagnino; i due altri piani sono distribuiti da ambi i lati in camere, separate da un corridoio nel mezzo.

La Tavola, che si pubblica di questo edifizio, abbraccia tre archi del prospetto sul gran Canale, ed è da rimarcarsi in quello dell' angolo che, ad oggetto di maggior fiancheggio, aumentò il Sansovino le sue pilastrate, coll' aggiungervi dei semifusti di colonne; e che nei due piani superiori corrispondono a questi dalle alette aderenti ai pilastri degli ordini; lo stesso pur fece nell' arco a mezzo il portico.

Le parti degli ordini, che sono unite alla medesima Tavola, manifestano che l' autore s' era lodevolmente proposto una caratteristica semplicità, ma siamo d' avviso che più bell' effetto avrebbe ottenuto, se il Rustico fosse alquanto meno elevato, donando maggiore altezza agli ordini superiori; se meno svelti fossero i suoi archi; e se, in vece di piedistallo sotto ai pilastri dorici, vi fosse uno zoccolo solo.

melé ces calamités, mais encore il adopta les mesures les plus prudentes et les plus sages pour y porter remède, reconnaissant combien il importait que le mouvement commercial restât le moins possible enrayé à Venise; car, la grandeur de la République dérivait principalement du commerce. Le Sénat décréta donc la reconstruction des Édifices incendiés, en commençant par les plus urgents; et ce fut ainsi, que dans une période de neuf ans, on rebâtit de nouveau avec une plus grande magnificence, tout ce que le feu avait consumé en une égale période d'heures, comme on peut le constater par les inscriptions gravées sur les façades de ces édifices. — L' architecte qui donna les plans, ce fut Antoine Scarpagni, dit Scarpagnino, qui était alors l' architecte de la Magistrature qui présidait aux Édifices publics de Saint-Marc et de Rialto.

ÉDIFICES DE RIALTO.

Le Plan de l'île que nous donnons représente, par les lettres A B C D E F G H I K L M N O, la disposition des Édifices dits les *Fabbriche di Rialto*. À ces Édifices, font face de longs portiques, très spacieux; chacune de leurs arches correspond à une boutique, avec entresol; au dessus les deux étages supérieurs, qui contiennent des magasins, des salles, des galeries et des chambres à voûte, servent aux divers usages décrits par Sabellico; des escaliers grandioses et commodes conduisent aux différents corps de logis. La hauteur et la décoration sont uniformes, et semblables à celles de la Planche qui reproduit une partie de la Façade, marquée I H sur le Plan, où le portique est double; car là était le centre de la Bourse, et là il y avait la Banque d'escompte *(Banco-giro)*. Les arches des autres portiques sont plus rétrécies d'un pied et demi, que celles du portique, que nous venons de décrire; mais, comme tous ces portiques étaient de niveau en hauteur et en impostes, il en résulte que les archivoltes des portiques plus rétrécis ont de trop grands pieds-droits. Nous croyons que l' architecte a adopté ce rétrécissement, par la raison qu' en augmentant le nombre des arches, il augmentait le nombre des boutiques, ce qui alors était d'une grande importance; peut-être l'a-t-il fait aussi pour se servir de tout ce qui avait été préservé de l'incendie; car, dans quelques parties des murs intérieurs des portiques de la Place aux Herbes, on voit des balcons uniformes, de style semi-gothique, correspondant précisément au milieu, et qui sont bouchés.

Ces constructions n' appartiennent pas à la *marmaille*, comme les qualifie à tort Vasari dans la *Vie de frère Joconde;* mais si on pouvait les supposer telles, lorsqu'on ne les a pas vues, le dessin que nous en donnons doit absoudre l' architecte d' une aussi injuste accusation. La hauteur de ces bâtiments est de 41 pieds ven. formant m. 13.68, divisée en dix parties, dont cinq du sol à la première travée, trois de celle-ci à l' ordre supérieur, et deux pour arriver au toit. Ils ne manquent donc point de symétrie, et les profils des parties d' ornement, reproduites par nous avec exactitude, ne sont pas à dédaigner. On aurait, toutefois, pu désirer une corniche plus grandiose dans la gouttière; mais il faut se rappeler, qu' à l' époque de ces constructions, Palladio avait à peine cinq ans, Sansovino ne s' était pas encore établi à Venise, et que pour des édifices uniformes d'une si grande étendue (le pourtour est de 3000 pieds) destinés principalement au commerce, il ne fallait pas d' ornements de luxe; mais qu'il suffisait d'une décente simplicité, dont au reste ils ne ne sont point dépourvus.

ÉGLISE DE SAINT JEAN L' AUMÔNIER.

L' incendie si fatal de Rialto consuma aussi l' église de saint Jean l' Aumônier. L' illustre André Gritti, étant monté sur le trône ducal, en l'an 1523, ordonna la reconstruction de cette église d' après les dessins et le plan de ce même Scarpagnino, ce qui nous a induit à la publier, pour mieux démontrer tout ce dont cet artiste était capable.

L' espace destiné à la construction du temple étant resserré et environné de maisons particulières, l' architecte profita de l' ancienne entrée sur la rue, au moyen d' un simple vestibule, couvert en voûte de plein-cintre, et à l'extrémité, sur six marches, il appuya la noble porte d' entrée du temple; sur l' espace, dont il pouvait disposer, il dessina une croix grecque avec une coupole à cuvette, qui s' élève du centre. Il donna la plus grande longueur, dont il pouvait disposer à la plus grande chapelle, vis-à-vis la porte principale. Cette chapelle est exhaussée du plan de l' église par cinq marches, et flanquée de petites chapelles, de peu de profondeur; car d' un côté, l' architecte était entravé par les propriétés particulières, et de l' autre côté, il s' en servit pour y établir la sacristie. Mais celle-ci étant trop petite, et un autre local de service étant nécessaire, il profita de l' espace, qui existait au dessous de la grande chapelle; et pour y descendre, il pratiqua un escalier dans la table de l' autel, comme on le voit par la coupe en travers du plan.

En comparant ce temple avec l' autre de saint Géminien, élevé plus tard par Sansovino, il paraît que ce dernier s' en servit comme modèle pour bâtir la seconde de ces églises, si renommée et qui n'existe plus aujourd' hui. Si, enfin, on regarde bien et avec attention les moulures, on se persuade que Scarpagnino n'ignorait pas les progrès que l' on faisait de bien composer et d' exécuter de bons profils.

PALAIS DES CAMERLINGUES.

En même temps que l' on reconstruisait les Bâtiments de Scarpagnino, que nous avons déjà décrits, on rebâtissait, au pied du Pont de Rialto, avec une magnificence royale, le palais public des Camerlingues. Il fut achevé vers la fin de l' année 1525, Gritti étant doge, comme l'atteste l' inscription placée sur l' un des côtés de l' édifice. Aucun document ne nous a conservé le nom de l' architecte; mais Temanza suppose que c' est Guillaume de Bergame, en le conjecturant par la conformité du caractère de cet édifice, avec celui d' autres œuvres, connues pour être de lui.

Il faut croire que le terrain, à cette époque, était fort précieux, puisqu' on n' en voulait perdre la moindre parcelle pour la régularité des places et des rues, ou pour obtenir de convenables rapports avec les bâtiments contigus; c' est ce que l' on peut conclure de l'irrégulière configuration de l'emplacement que cet important édifice occupe. L' intelligent architecte en tira cependant tout le parti possible, et donna à la masse principale de l' édifice la forme d' un carré parfait, en laissant sur un angle tout ce qui était hors d' équerre. De la noble porte d' entrée, qui s' ouvre sur le côté contigu au Pont de Rialto, et par un escalier de treize marches, on monte au premier étage indiqué sur le Plan; le rez-de-chaussée se trouve, par conséquent, peu élevé; il est divisé et réparti par des voûtes en boutiques, en magasins, et autrefois même, en locaux de détention. Le sol du carré est partagé au milieu par une galerie, qui conduit des deux côtés à des chambres grandioses. Une autre magnifique entrée, à trois arches, est pratiquée dans le corps secondaire du logis; cette entrée embrasse la hauteur tout entière des deux étages du corps de logis carré; un commode escalier communique d' abord avec la galerie, et donne ensuite accès aux appartements supérieurs, dont le plafond est en voûte.

Nous donnons, avec le Plan de l'Édifice, deux de ses façades, savoir, l'une du côté au pied du Pont, l' autre du côté opposé; la porte de la première façade est reproduite sur une plus grande échelle. — Tout le pourtour est en marbre d' Istrie; les ordres sont partout les mêmes, ainsi que les ornements d' un travail exquis et bien entendu. Nous en présentons un échantillon dans la Planche qui reproduit les parties du premier ordre. Le luxe du travail peut dissimuler, en quelque sorte, les défauts d' eurithmie et de symétrie, qu'on ne saurait, à bon droit, excuser de nôtre temps, qui d' ailleurs est plus fécond en plans, en écrits et en projets, que dans l' art de bâtir.

BÂTISSES NOUVELLES.

Le Bâtiment de Rialto, que nous avons encore à décrire, est celui qui est indiqué dans le Plan par les lettres P Q R (5). Il fut commencé en l'an 1552, et achevé en 1555. Le Trésor public en fit les frais; Jacques Sansovino donna les dessins de cet édifice, qui fut construit pour les besoins et la commodité du commerce; et depuis lors, on l' appela toujours les *Fabbriche nuove* (Bâtisses nouvelles). La longueur du bâtiment est de 250 pieds ven., soit, m. 83.60; sa hauteur d'environ 45 pieds, ou m. 15; et il étale trois ordres distincts, à savoir: le Rustique, le Dorique et le Ionique. Le premier comprend 25 arches, formant un portique, et il est divisé ensuite, dans toute sa hauteur, en boutiques avec entresol au dessus. Ce portique se réunit, par un front, aux autres bâtiments de Scarpagnino, que nous avons déjà décrits. Les deux autres étages sont distribués, des deux côtés, en chambres, séparées par un corridor au milieu.

La Planche que nous publions de cet Édifice, embrasse trois arches de la façade sur le grand Canal. Il est à remarquer, à l' arche de l' angle, que Sansovino, à l' effet d' obtenir plus de renfort, augmenta ces pilastres, en y ajoutant des demi-tronçons de colonnes, qui, dans les deux étages supérieurs, correspondent à ceux-ci par de petites ailes, adhérant aux pilastres des ordres; il en fit autant dans l' arche du milieu du portique.

Les parties des ordres, qui sont réunies sur la même Planche, prouvent que l' architecte s' était louablement proposé une simplicité caractéristique dans la forme; mais nous sommes d' avis qu' il aurait produit un plus bel effet, si l' ordre Rustique avait eu moins d' élévation, et si la hauteur des deux autres ordres avait été plus grande; s' il avait tenu les arches moins élancées, et si, enfin, au dessous des pilastres, au lieu d'un piédestal, il avait placé seulement un socle unique.

Tutto il bugnato, e ciò che compone i due altri ordini, fu eseguito in marmo d'Istria, ed a vôlta sono le coperture di ogni piano. È pure da dolersi che in un edifizio cotanto esteso e decoroso non abbia corrisposto pari solidità, della quale può accusarsi il Sansovino, esaminando l'interna disposizione delle muraglie nei due piani superiori (6).

OSSERVAZIONI.

Conosciute le fabbriche comprese nell'Isola di Rialto, crediamo non disutile alla storia dell'arte il porre in chiaro lo sbaglio in cui incorse il Vasari nel parlare di esse nella *Vita di fra Giocondo*, volendoci far credere che questi avesse ideato un grandioso disegno per la rifabbrica di tutta l'Isola del quale ne porge la descrizione (7). Biasima poscia la preferenza data al modello dello Scarpagnino, e qualificando per *stolta* l'elezione, chiama *marmaglia* l'eseguite fabbriche, e fa di lui scherno col tramutargli il nome in quello di *Zanfragnino*, dando motivo di perpetuare tale ingiusto scorno, poichè molti scrittori in varii argomenti di Belle Arti allegano questo passo del Vasari a prova dei torti, ai quali non di rado soggiacciono valenti artisti. Fra questi, monsig. Bottari ne' suoi *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* (8), conduce Carlo Maratta a chiamarlo *vilissimo artefice;* e nell'Indice non lo pose alla voce *Scarpagnino*, ma a quella di *Zanfragnino*, coll'aggiunta *maestro ridicolo e sostenuto.*

È interessante leggere nelle vite scritte dal Temanza di fra Giocondo e dello Scarpagnino le sue riflessioni sul racconto del Vasari (9), per dar a conoscere anche in tal incontro la saggezza della Repubblica ne' suoi giudizii ed il merito del di lei architetto. Noi aggiungeremo soltanto un'osservazione che, quantunque semplicissima, pure si riconoscerà importante, come quella ch'è di scorta a manifestare il vero; osservazione sfuggita facilmente alla diligenza del Temanza, perchè non avrà avuto presente, mentre scriveva, la Pianta dell'Isola.

Dice il Vasari, descrivendo l'idea di fra Giocondo: *Voleva occupare tutto lo spazio, ch'è fra il canale delle Beccherie di Rialto, ed il rio del Fondaco delle Farine, pigliando tanto terreno fra l'uno e l'altro rio, che facesse quadro perfetto, cioè, che tanta fosse la lunghezza delle facciate di questa fabbrica, quanto di spazio al presente si trova, camminando dallo sboccare di questi due rivi nel Canal grande. Disegnava poi, che li detti due rivi sboccassero dall'altra parte in un canal comune, che andasse dall'uno all'altro, talchè questa fabbrica rimanesse d'ogni intorno cinta dalle acque; cioè, che avesse il Canal grande da una parte, li due rivi da due, e il rio che s'avea a far di nuovo, dalla quarta parte ec. ec.*

Il fondamentale errore nel riferito rapporto è stato il credere, che la spiaggia sul Canal grande, fra li due rivi delle Beccherie e del Fondaco, fosse chiusa da una sola linea retta, e ch'essi rivi scorressero fra loro paralleli, onde aver uopo d'esser uniti con un nuovo rivo equidistante dalla fronte del gran Canale. Si osservi la nostra Pianta dell'Isola, di cui il perimetro era lo stesso al tempo di fra Giocondo, e si vedrà che la suddetta spiaggia è formata da due linee alquanto torte, che si unirebbero quasi a squadra se il loro angolo non fosse curvamente tagliato dove fu eretto il palazzo dei Camerlinghi; e che li due rivi sono tutt'altro che paralleli, mentre i loro alvei terminano col congiungersi insieme. Come poteva adunque aver luogo il nuovo rivo voluto da fra Giocondo per unirli? E, supposto ancora che fluissero parallelamente, come Rialto sarebbe stata isola, se altro canale con essi non avesse comunicato? Le due linee poi della spiaggia del gran Canale di qua e di là del Ponte di Rialto, come potevano divenir lato determinante la grandezza del quadrato proposto da fra Giocondo? Quante incongruenze! Avrebbe bensì potuto egli ottenere pressochè un quadrato, rettificando il rivo del Fondaco, ma un quadrato circoscritto a due lati, e non ad uno solo dal Canal grande, e negli altri due dai suddetti due rivi; non potendo perciò aver luogo il proposto nuovo rivo, che diverrebbe un quinto lato.

Cotanti falsi supposti possono a ragione far credere, che fra Giocondo non siasi neppur sognato di delineare per Rialto: tanto più che fra noi non se ne conserva memoria alcuna, come non mai si vide quel disegno che il suddetto Vasari dice che conservavasi in casa dei Bragadini a santa Marina: sicchè il solo documento di questo punto di storia è la di lui ingannevole diceria, divenuta famosa per aver egli posto in campo nome cotanto rispettabile, qual si è quello di fra Giocondo.

Forse può il diffuso Biografo avere scritto sull'altrui asserzione, e forse può essere stato ingannato da quello stesso che lo fece incorrere, nella medesima vita, in altro maggior errore; nell'asserire cioè, che fra Giocondo fu richiesto dalla Repubblica del modo di provvedere alla conservazione della Laguna di Venezia; ch'egli aveva offerto un piano che venne adottato come il migliore fra i molti proposti; e che vi fu data mano con felice successo, per lo che meritava fra Giocondo che si riconoscesse qual secondo edificatore di Venezia. Consta dal fatto e da incontrastabili documenti (10) ch'egli fu ricercato soltanto del suo giudizio intorno ai modi della già divisata diversione del Brenta, e che le sue proposte furono combattute, ned ebbero esecuzione.

Sembra che il Vasari presentisse di aver ad incorrere, nella Vita di fra Giocondo, negli esposti importanti abbagli, poichè vi premette il seguente esordio:

Se gli Scrittori delle Storie vivessero qualche anno più di quello ch'è comunemente conceduto al corso dell'umana vita, io per me non dubito punto che avrebbero per un pezzo che aggiugnere alle passate cose già scritte da loro; perciocchè come non è possibile che un solo, per diligentissimo che sia, sappia a un tratto così appunto il vero, e in picciol tempo i particolari delle cose che scrive; così è chiaro come il sole, che il tempo, il quale si dice padre della verità, va giornalmente scoprendo agli studiosi cose nuove, ec.

Noi conveniamo pienamente che non si potesse far confronto fra la nota dottrina di fra Giocondo, e lo Scarpagnino, ch'era soltanto un pratico architetto, ma però tutt'altro che meritevole dell'immoderata mordacità del Vasari e dei di lui inconsiderati seguaci (11). Di quanti elogi fu egli mai prodigo verso artisti di minor merito di quello da lui schernito e vilipeso! Si confrontino le opere ora pubblicate del nostro valente artista, ed il prospetto della Scuola di san Rocco, del quale n'è pur autore (12), con le opere dei suoi contemporanei, e si ritroverà che nella gloriosa carriera egli ceder dovette soltanto ai posteriori gran maestri Sansovino e Palladio.

A fronte di avere trattenuto un po' troppo i nostri lettori in Rialto, pure, affidati alla loro cortesia, li preghiamo di rimanervi ancor per poco, e di accompagnarci in un nostro non mal fondato dubbio, che il Ponte datoci da Palladio per quest'Isola non fosse eseguibile nello spazio ove si attrova il presente: dubbio che non si poteva da chiunque proporre, nè chiaramente risolvere, se non al momento di aver sott'occhio il presente piano generale di essa Isola (13).

La comunicazione fra le due più nobili parti della città, Rialto e san Marco, divise dal gran Canale, fu ognora vicendevolmente dalle piazze di san Jacopo e di san Bartolommeo, come sito il più conveniente e comodo di qualunque altro, per esser nel punto medio e più ristretto di esso Canale. Nei primi tempi vi si tragittava con barche; circa il 1400 fu costruito un ponte di legno, nominato prima *della Moneta*, poi *di Rialto;* finchè l'anno 1587 si decretò di erigerlo di pietra, quale si vedrà poco appresso, e dottamente descritto dal signor cavaliere Leopoldo Cicognara; nè mai vi fu, nè poteva sorger quistione di cambiamento sulla costante di lui sede.

Andrea Palladio, nel *Lib. III, cap. VIII* della sua *Architettura*, ci dà il disegno di un *ponte per una gran capitale*, che quantunque ei non la nomini, pure dalla di lui non equivoca esposizione si fa conoscere per Venezia. È di tanta bellezza e magnificenza, che ogni colta persona, non che gli artisti, nella credenza che fosse per Rialto, hanno ben a ragione sempre bramato che si avesse preferito all'esistente; e noi pure fummo in tal ferma opinione sino all'anno scorso, in cui avendolo fatto delineare per istudio nella nostra Scuola, nello stabilire le misure mancanti nell'originale di Palladio, riconoscemmo che a fronte della maggiore scala possibile (e fors'anche a danno del suo maestoso carattere) riusciva di tale grandezza, che non avrebbesi potuto erigere in quel sito per la limitata larghezza del Canale, e per non atterrare porzione delle pubbliche fabbriche che già esistevano in Rialto. — Vediamolo col confronto delle misure.

Nel disegno di Palladio, coll'accennata dedotta scala, l'arco di mezzo è largo piedi 45, li due a' suoi fianchi piedi 39, e li frapposti piloni piedi 12; sommano piedi 147; ma colà la larghezza del Canale è piedi 120, dunque mancano piedi 27 all'occorrente misura palladiana, sul supposto ancora che gli estremi piloni non aggettassero dalle ripe (14). In oltre la totale larghezza sul dorso del Ponte risulta piedi 99, e la lunghezza da una estremità all'altra delle due logge piedi 226, ommesse le discese d'ambe le parti dalla sommità del Ponte, le quali dovrebbero essere interrotte, a pubblico comodo, per lo meno da due ripiani. Misure sono queste che invaderebbero il Fondaco de' Tedeschi, il palazzo de' Camerlinghi e porzione dei portici, come a colpo d'occhio si ravvisa nella Pianta stessa, dove le linee punteggiate d'intorno al Ponte attuale segnano il contorno di quello di Palladio.

È adunque evidente, che l'insigne architetto avesse bensì immaginato il suo bel Ponte per Venezia, ma, più che altri, conoscendo che non rispondeva

Tout le bossage et tout ce qui compose les deux autres ordres furent exécutés en marbre d'Istrie; et chaque étage est voûté. Il faut aussi regretter que dans un édifice aussi étendu et aussi orné, la solidité fasse défaut. Cette accusation pésera davantage sur Sansovino, si on observe la disposition intérieure des murs dans les deux étages supérieurs (6).

OBSERVATIONS.

Ayant donné la description des bâtiments compris dans l'île de Rialto, nous croyons qu'il n'est pas inutile, pour l'histoire de l'art, de rectifier l'étrange erreur de Vasari (dans la *Vie de frère Joconde*) sur ces constructions. Il veut nous faire croire que frère Joconde avait imaginé un dessin grandiose, pour rebâtir l'île de Rialto tout-entière; et il donne la description du dessin de ce dernier (7). Il blâme ensuite la préférence donnée au modèle de Scarpagnino, qu'il se plait à tourner en ridicule, en lui appliquant le sobriquet de *Zanfragnino*, et en le qualifiant *l'auteur des marmailles de Rialto*. Malheureusement, Vasari a donné lieu à ce que cette injuste et honteuse dérision demeurât perpetuellement attachée au nom de *Scarpagnino*; car, beaucoup d'écrivains, dans plusieurs sujets, ayant trait aux Beaux-Arts, ont reproduit le passage de Vasari, comme preuve des torts qu'on peut quelquefois imputer à d'éminents artistes. Parmi ces écrivains, mons.r Bottari, dans ses *Dialogues sur les trois arts du dessin* (8) fait appeler *Scarpagnino*, par Charles Maratta *un très vil artisan*; et dans la Table des matières de son ouvrage, il place *Scarpagnino* sous le mot de *Zanfragnino*, en y ajoutant *maître ridicule et arriéré*.

Il serait très intéressant de lire dans les biographies de Scarpagnino et de frère Joconde, écrites par Temanza, les réflexions qu'il a faites sur le récit de Vasari (9), afin de connaître, même à cet égard, la sagesse du gouvernement de la République, dans ses jugements, et le véritable mérite de son architecte. Nous y ajouterons seulement une remarque, parce qu'elle conduit à la découverte de la vérité. Cette remarque, bien que très simple, a dû échapper à Temanza, si diligent d'ordinaire, car il n'avait pas sans doute sous les yeux, lorsqu'il écrivait, le Plan de l'île.

Vasari, en faisant la description du projet de frère Joconde, dit *qu'il voulait occuper tout l'espace entre le canal des Boucheries de Rialto, et le canal du Magasin des Farines, prenant autant de terrain, entre ces deux limites, qu'on en pût faire un carré parfait, c'est-à-dire, que la façade eût en longueur tout l'espace, qu'on parcourt en marchant de l'une à l'autre embouchure des deux canaux dans le grand Canal. Il voulait aussi ouvrir un nouveau canal entre les deux autres canaux, pour que la nouvelle bâtisse fût environnée aussi de tous côtés par les eaux; c'est-à-dire, qu'elle eût d'un côté, le grand Canal, de deux autres côtés, les deux petits canaux, et enfin du quatrième côté, le nouveau canal à ouvrir, etc.*

L'erreur fondamentale dans ce récit, consiste à supposer que la plage sur le grand Canal, renfermée entre les deux canaux des Boucheries et du Magasin des Farines, fût bornée par une seule ligne droite, et que les deux canaux, coulant en ligne parallèle, auraient dû être réunis par un nouveau canal, qui serait à une égale distance du front du grand Canal. — Pour se convaincre du contraire, il suffit d'observer nôtre Plan de l'île, dont la périférie était la même du temps de frère Joconde: la plage est formée de deux lignes assez tortueuses, qui se réuniraient presque régulièrement, si leur angle n'était coupé en courbe à l'endroit, où l'on a bâti le palais des Camerlingues. Les deux canaux sont également loin d'être parallèles, car leur lits finissent par se confondre ensemble. Comment donc frère Joconde pouvait-il projeter un nouveau canal, pour réunir ce qui était déjà uni? En supposant même que les deux canaux eussent coulé parallèlement, de quelle manière Rialto aurait-il été une île, si un autre canal n'avait pas communiqué avec ces deux canaux? Les deux lignes enfin de la plage du grand Canal, en deçà et au delà du Pont de Rialto, comment pouvaient-elles devenir des côtés déterminants de la grandeur du carré proposé par Joconde? Que d'incongruités! Le moine architecte aurait pu obtenir un carré presque parfait, en rectifiant le canal du Magasin des Farines; mais un carré circonscrit de deux côtés, et non pas d'un seul côté, par le grand Canal, et de deux autres côtés par les canaux des Boucheries et du Magasin. Ce carrè ne pouvait donc pas être circonscrit par un nouveau canal, qui serait devenu le cinquième côté de ce carré d'un nouveau genre.

Toutes ces fausses hypothèses doivent nous persuader que frère Joconde n'a pas même songé à faire des projets pour Rialto; d'autant plus, qu'il n'en reste pas parmi nous le moindre souvenir, et qu'il n'existe point non plus de dessin, bien que Vasari affirme qu'il en a été conservé un par les Bragadini à Sainte-Marine; en sorte, que le seul document sur ce point historique, c'est le récit trompeur de Vasari, récit devenu célèbre à cause du respectable nom de frère Joconde, que cet écrivain a su y mêler.

Peut-être le même biographe, si répandu, a-t-il pu agir sciemment, ou bien fut-il induit en erreur par le même écrivain, qui l'a fait tomber dans une erreur encore plus grave, en affirmant dans la Vie de frère Joconde, que celui-ci avait été chargé par la République d'aviser aux moyens de pourvoir à la conservation de la Lagune de Venise; et que, parmi les différents projets présentés par d'autres, le plan de frère Joconde ayant été jugé le meilleur, on le mit à exécution avec un heureux résultat; et que, par conséquent, frère Joconde, méritait à bon droit d'être reconnu comme le second fondateur de Venise. Il résulte des faits et des documents (10), que frère Joconde fut invité à émettre son avis sur la manière d'opérer une déviation de la Brenta déjà projetée, et que ses propositions ayant été combattues, elles n'eurent aucun commencement d'exécution.

Il paraît d'ailleurs que Vasari pressentait d'avoir à encourir dans des méprises; car il commence la Biographie de frère Joconde avec l'exorde suivant: *Si les écrivains d'histoires avaient quelques années de plus que le cours ordinaire accordé à l'humanité, je ne doute pas qu'ils auraient grandement à ajouter à leurs récits des temps passés; car, de même qu'il n'est pas possible qu'un seul homme, si diligent qu'il soit, sâche d'emblée la vérité, et toutes les particularités des choses qu'il décrit, en peu de temps; il est de même aussi évident que le soleil, que le temps qu'on appelle le père de la vérité, découvre tous les jours aux gens studieux de nouvelles choses, etc.*

Nous admettons entièrement qu'on ne pouvait pas établir de comparaison entre la doctrine notoire de frère Joconde, et Scarpagnino, qui n'était qu'un architecte praticien. Mais il était loin de mériter d'être accablé par la mordacité immodérée de Vasari et de ses accolytes inconsidérés (11). Que d'éloges Vasari prodigue envers des artistes d'un mérite inférieur à celui de Scarpagnino, qu'il a tant raillé et méprisé! Qu'on fasse une comparaison entre le œuvres publiées maintenant de nôtre habile artiste, en particulier, entre la façade de l'École de saint Roch dont il est l'auteur (12), avec les œuvres de ses contemporains, et certes on demeurera persuadé que, dans sa glorieuse carrière, il dut seulement céder la palme aux deux grands maîtres, qui sont venus après lui, c'est-à-dire, à Sansovino et à Palladio.

Nous avons sans doute abusé un peu de la patience des lecteurs, en les retenant trop long-temps à Rialto: cependant, nous avons à faire encore un appel à leur courtoisie, en les priant d'y rester quelques autres instants, afin d'éclaircir un doute, peut-être fondé, à savoir, si le Pont donné par Palladio pour cette île, pouvait ou ne pouvait pas être exécuté dans l'endroit seulement, où nous le voyons aujourd'hui. Ce doute ne pouvait surgir dans l'esprit de qui que ce soit, ni être résolu, qu'au moment où on aurait sous les yeux le Plan général de l'île que nous présentons à nos lecteurs (13).

La communication entre les deux plus nobles parties de la ville, Rialto et saint Marc, séparées par le grand Canal, fut toujours établie des places de Saint-Jacques et de saint Barthélemy; car c'est le point le plus commode, le plus central et le plus étroit du grand Canal lui-même. Dans les premiers temps, on y passait, au moyen de barques; vers l'an 1400, on construisit un pont en bois, qu'on appela d'abord le Pont de la *Moneta* (de la Monnaie) puis de Rialto, jusqu'à ce que, en l'an 1587, on décréta d'en élever un en pierre, qu'on verra ci-après savamment illustré par M. le Chevalier Léopold Cicognara; et il ne fut jamais, et il ne pouvait être question de changement sur sa position permanente.

André Palladio, dans le Livre III, ch. VIII, de son *Architecture*, nous donne le dessin d'un *pont d'une grand capitale*; et quoiqu'il ne prononce pas le nom de la grande ville, on s'aperçoit que la grande capitale, c'était Venise. Ce dessin est d'une si grande beauté et magnificence, que tout le monde, même les artistes, ont cru que ce pont était destiné pour Rialto; et tous auraient bien désiré, avec raison, de le voir préféré au pont actuel. Nous aussi nous fûmes constamment de cet avis, jusqu'à l'année dernière: à cette époque, l'ayant fait dessiner, pour servir à l'école que nous dirigeons, en établissant les mesures (qui manquaient dans le dessin de Palladio), elles nous donnaient de telles proportions que, même sur la plus grande échelle, elles se trouvaient si colossales, qu'il devenait impossible de l'élever à cet endroit, soit à cause de la largeur limitée du Canal, soit parce qu'il fallait abattre une partie des bâtiments publics, qui existaient déjà à Rialto. Voyons le, en comparant les mesures.

Dans le dessin de Palladio, avec l'échelle déduite come dessus, l'arche du milieu est large de 45 pieds, les deux arches, qui la flanquent, marquent ensemble 39 pieds; et les piliers interposés, 12 pieds; la somme totale nous donne 147 pieds; mais, le Canal a, dans cet endroit, une largeur de 120 pieds; donc, il s'en faut de 27 pieds, pour atteindre la mesure de Palladio; et encore, en supposant que les piliers extrêmes ne fissent point saillie des

all'immutabile situazione in Rialto, lasciasse di nominarla, e ch'abbia in oltre ommesso, per lo stesso motivo, unicamente in questo disegno, quei numeri coi quali costantemente indicò ne' suoi libri le misure di tutte le opere da lui eseguite o progettate. Non mancano ampie larghezze nel gran Canale dove farebbe di sè pomposa mostra; ma ciò può forse arrivare nei secoli futuri: frattanto ritrattiamo le ingiuste accuse fatte ai nostri antichi padri di non averlo in Rialto anteposto, e conveniamo che il Ponte presente ad un solo arco è tale, per la estesa sua mole ed ammirabile solidità, che ben disse il prelodato signor cavalier Cicognara, da dover perdonare al di lui autore il mancamento di eleganza e di gusto: aggiungendo noi però esser esso assai più imponente di qualunque a tre archi, che in quella limitata situazione si fosse eretto.

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) *Marci Antonii Sabellici de Venetae Urbis Situ; Liber primus. De secunda regione*, pag. 83. Venezia, per Albertino de Lisona vercellense, 1492

(2) A' giorni nostri più colà non esisteva il mercato della farina, ma bensì di essa il pubblico fondaco, appunto all'estremità del rivo di tal nome, dove, non ha molto, fu eretta una privata abitazione. Di questi pubblici fondachi ve n' erano sei nella città, disposti uno per sestiere, ed altri nelle principali isole dell' estuario, nei quali, sino al cadere della Repubblica, il popolo ritrovava farina di frumento ad un limitato prezzo, sovente a perdita del pubblico erario.

(3) E la riva opposta appellavasi *del Vino*, ma ora si hanno a vicenda tramutato il nome.

(4) Non può sembrare esagerata questa descrizione del Sabellico ai conoscitori della storia veneta, e di ciò che scrisse il dotto co. Jacopo Filiasi nel di lui *Saggio sull' antico commercio sulle arti e sulla marina de' Veneziani.*

(5) Le lettere *A, B, C, D,* segnate in essa Pianta, indicano degl' informi casotti abusivamente eretti, i quali deturpano ed imbarazzano lo spazio frapposto ai descritti fabbricati e alla pescheria.

(6) Divenute le descritte fabbriche, dello Scarpagnino e quelle del Sansovino sul gran Canale, di private proprietà, furono e sono sempre più lasciate in tale abbandono, che qualora non si pensi di proposito alla loro sussistenza (troppo negletta sin ora, essendone già stata demolita una porzione), ben presto di questi edifizii non rimarranno che i pubblicati disegni. Che sieno essi rassettabili, n' è prova la parte contigua al Ponte di Rialto di pubblica appartenenza, ridotta prima ad uso del R. Demanio, ed ora a sede dei varii Tribunali; come non meno fu assai bene riordinato dal pubblico Tesoro il palazzo dei Camerlinghi, ove risiede adesso (1857) il Tribunale di Appello.

(7) *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari.* Firenze, 1772, tomo IV, pag. 172.

(8) *Dialoghi sopra le tre arti del disegno.* Napoli, 1772, in 12.°, p. 80.

(9) *Vite dei più celebri architetti, ec.* Venezia, 1778, pag 71-106.

(10) Vedi Temanza nella nominata *Vita di fra Giocondo*, pag 66, e, *Memorie storiche dello stato antico e moderno delle Lagune di Venezia, ec. di Bernardino Zendrini.* Padova, nella stamperia del Seminario, 1811, tomo I, pag. 161, e tomo II, nell' *Appendice*, pag. 247.

(11) Fra questi moderatissimi però furono, nel far uso del Vasari, gl' illustri letterati ed amici marchesi Poleni e Maffei, nelle Memorie che ambedue scrissero di fra Giocondo; il primo nelle sue *Exercitationes Vitruvianae primae*, l' altro nella di lui *Verona illustrata*, al capo IV della terza parte. Solo equivoca il Maffei nel desumere, che creder si potesse d' invenzione e disegno di fra Giocondo il Ponte di Rialto.

(12) Si rilegga la Nota apposta dal Diedo alla magistrale sua descrizione di cotesta rinomata fabbrica, che fa parte della presente opera, non che l' opuscolo dell' avvocato Giuseppe Fossati: *Notizie sopra gli architetti e i pittori che nel secolo XVI operarono nella scuola di s. Rocco di Venezia,* inserito nel volume VI della *Scelta di opuscoli scientifici e letterarii.* Venezia, per il Pinelli, 1814.

(13) Vedi quanto diremo nelle Aggiunte al Ponte di Rialto. F. ZANOTTO.

(14) Ben corrispondeva alla larghezza del Canale il disegno dello Scamozzi pure a tre archi, del quale ce ne lasciò la descrizione nella Parte II, pag. 330 della sua *Architettura;* e ne abbiamo le distinte misure nello sbozzo originale che dei mancanti libri di essa opera possedeva il chiarissimo monsieur Mariette.

L' arco di mezzo era in luce piedi 32, quei dei lati piedi 25, i due piloni, fra arco ed arco, piedi 10, e gli estremi alle ripe pur piedi 10; sommano piedi 122.

Vedi Temanza nella *Vita dello Scamozzi*, pag 126

bords (14). En outre, la largeur totale sur le tablier du pont est de 99 pieds, tandis que sa longueur, d'une terrasse à l'autre, donne un total de 226 pieds, en retranchant les rampes des deux côtés, du sommet du pont, qui devaient être interrompues pour la commodité du public, au moins par deux terre-pleins. Ces dimensions envahiraient le Magasin des Allemands, le palais des Camerlingues et une partie des portiques, ainsi qu'on peut le voir du premier coup d'œil, sur le plan même, en suivant les lignes des points qui, autour du pont actuel, marquent les contours de l'autre pont projeté par Palladio.

Il est donc évident que l'insigne architecte avait imaginé son beau Pont pour Venise: mais, étant, plus qu'aucun autre, en mesure de s'apercevoir qu'il ne pouvait pas être exécuté sur l'emplacement immuable de Rialto, il s'est abstenu de nommer la ville; que pour le même motif il a aussi négligé de donner les mesures avec des nombres, comme il faisait dans tous ses livres pour les dessins des œuvres exécutées ou projetées par lui.

Il existe d'autres points du Canal, qui offrent la largeur exigée, et où ce pont ferait un pompeux étalage de sa beauté; mais cela viendra peut-être avec les siècles futurs: en attendant, retirons l'injuste accusation qu'on a lancée contre nos ancêtres, pour avoir oublié d'établir à Rialto le nouveau Pont de Palladio; et convenons que le pont actuel, d'une seule arche, par sa masse et sa solidité, est préférable; et que M.[r] le chevalier Cicognara a bien dit, en affirmant, qu'à cause de ces deux qualités, il faut pardonner à son auteur, un manque entier d'élégance et de goût; nous ajouterons, cependant, que ce pont, à une seule arche, est plus imposant, que tout autre à deux ou trois arches, qu'on aurait élevé dans cet emplacement si limité et si restreint.

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

(1) *Marci Antonii Sabellici de Venetae Urbis Situ; Liber primus, De secunda regione*, pag. 83. Venise par Albertino de Lisona vercellense, 1492.

(2) De nos jours, le marché aux farines n'existait plus dans cet endroit; mais il y avait le magasin public des farines précisément à l'extrémité du canal de ce nom, là, où l'on a dernièrement élevé une maison particulière. Il y avait six de ces magasins publics de cette espèce, un par quartier; il y en avait aussi dans chaque île de l'extuaire. Dans ces magasins, jusqu'à la chûte de la République, le peuple trouvait la farine de froment, toujours à un prix limité et souvent avec perte pour le Trésor.

(3) La rive opposée s'appellait *Rive du Vin*; mais aujourd'hui, celle-ci et l'autre ont réciproquement changé leurs noms

(4) Cette description de Sabellico ne peut paraitre exagérée pour ceux qui connaissent l'histoire de Venise et l'Essai du docte comte Jacques Filiasi dans son *Essai sur le commerce, sur les arts et sur la marine des Vénitiens.*

(5) Les lettres *A, B, C, D,* marquées dans ce plan, indiquent des barraques informes, qui, élevées abusivement, encombrent et défigurent l'espace interposé entre les bâtiments que nous avons décrits et la poissonnerie.

(6) Ces bâtiments de Scarpagnino et de Sansovino sur le grand Canal, étant devenus des propriétés particulières, ils ont été et sont si délaissés que, si l'autorité n'y veille, il n'en restera que les dessins; déjà plusieurs ont été démolis; et pourtant, ils seraient susceptibles d'une restauration, comme le prouvent celles exécutées sur la partie, qui est près du Pont de Rialto, appartenant à l'État, et qu'on a affecté d'abord au Bureau des Domaines et maintenant destiné au siége de divers tribunaux. Le palais des Camerlingues, où se tient aujourd'hui (1857) le Tribunal d'Appel, bien tauré, aux frais du Trésor.

(7) *Vies des plus célèbres peintres, architectes, sculpteurs, écrites par Géorges Vasari* Florence 1772, vol 4.e page. 172.

(8) *Dialogues sur le trois arts du dessin*, Naples, 1772 in 12.° page 80.

(9) *Vies des plus célèbres architectes*, etc., Venise 1778, page 71-106.

(10) Voir Temanza, *Vie de frère Joconde*, page 66. *Voir les Mémoires historiques de l'état ancien et moderne des Lagunes de Venise par Bernardin Zendrini*, Padoue, imprimerie du Séminaire, 1811, Vol I, page 161, et voir l'*Appendice*, Tome II, page 247.

(11) Parmi ceux-ci, nos illustres et savants amis les marquis Poleni et Maffei firent un usage très modéré des Biographies de Vasari, dans leurs mémoires sur frère Joconde. Le premier, dans ses *Exercitationes Vitruvianae primae*; le second, dans sa *Vérona illustrata*, ch. IV, 3.e partie. Seulement Maffei se trompe en croyant qu'on pût attribuer l'invention et le dessin du Pont de Rialto à frère Joconde.

(12) Relisez la note de Diedo, à la suite de la description de cette fameuse construction, description qui fait partie du présent ouvrage. Lisez la brochure de l'avocat Joseph Fossati: *Notice sur les peintres et les architectes, qui au XVI siècle, travaillèrent à l'École de saint Roch, de Venise*, cette brochure est inserée dans le VI.e volume des *Opuscules choisis sur les Sciences et les Lettres.* Venise, Pinelli 1814.

(13) Voir ce que nous dirons dans le Supplément sur le Pont de Rialto. F. ZANOTTO.

(14) Le dessin de Scamozzi pour un pont à trois arches correspondait fort bien à la largeur du Canal; il en à laissé la description dans la seconde partie de son *Architecture*, page 330, et nous en avons les mesures précises dans l'ébauche originale, que M. Mariette possédait avec les manuscrits des livres, qui nous manquent, de l'ouvrage cité.

L'ouverture de l'arche du milieu, mesurait 32 pieds; celle des arches latérales avait 25 pieds; les deux piliers, entre les arches, 10 pieds; les piliers extrêmes sur les deux bords, mesuraient aussi 10 pieds; le total nous donne 122 pieds.

Voir *Temanza, Vie de Scamozzi*, page 126.

PONTE DI RIALTO

TAVOLE 91, 92.

L' utilità, la solidità, la maestà di un edificio procurano alcuna volta un merito sì segnalato all' architetto che n' è autore, da dovergli perdonare il difetto di eleganza e di gusto, risguardando tuttavia la sua opera come ornamento cospicuo di una città. Tale è il Ponte di Rialto in Venezia, cominciato l' anno 1589 sotto il doge Pasquale Cigogna, e compiuto in tre anni di tempo, come apparisce dalla iscrizione seguente:

PASCALE . CICONIA . VENETIARVM . DVCE
ANNO . CHRISTI . MDXCI . VRBIS . CONDITAE . MCLXX
CVRANTIBVS . ALOYSIO . GEORGIO . PROC.
M. ANTONIO . BARBARO . EQ. ET . PROC.
IACOBO . FOSCARENO . EQ. ET . PROC.

Ne fu architetto Antonio Da Ponte, opera di cui sono anche le pubbliche Prigioni di Venezia da noi illustrate, uomo non abbastanza conosciuto e lodato dagli stranieri. Era egli molto perito nell' arte di costruire solidamente, e di assicurare alle fabbriche quella perpetuità che non senza stento può ottenersi in Venezia, dove l' incertezza del suolo obbliga ad ingegnosi e dispendiosissimi artificii ne' fondamenti. La fama di Antonio fu tale, che gli ottenne anche la preferenza al ristauro del Palazzo Ducale, dopo il fatale suo incendio dell' anno 1577, ed il parere di lui venne accolto in confronto di quello di chi mirava a rifabbricare di nuovo sì grandioso edificio. In soli otto mesi di tempo egli ardì di ricomporre e di rassodare le parti danneggiate e minaccianti rovina, e riuscì a salvare uno de' più preziosi monumenti dell' arte edificatoria, che per la singolarità di sua struttura, quasi orientale, non ha veruna moderna fabbrica che lo agguagli.

Un ponte di legno riuniva le due parti della città di Venezia sin all' anno sopraccennato 1589. Riferisce il Temanza, citando il Vasari, che sin dal principio del XVI secolo diede fra Giocondo le prime idee di sostituire al ponte di legno un ponte di pietra, e che il gran Buonarroti ne abbozzò pure un disegno in occasione di trovarsi in Venezia durante il dogado di Andrea Gritti. Essendo nell' anno 1523 caduta una parte di esso ponte, venne sin d' allora decretato di murarne uno di pietra, senza però che ciò potesse effettuarsi per lungo corso di anni. I più rinomati architetti della nostra Italia profittarono di un' occasione sì opportuna per allestire varii progetti, ma è facile l' immaginarsi che appunto la copia e la diversità abbiano occasionato e censure e rifiuti, e la lentezza delle risoluzioni, e le prevenzioni e i partiti abbiano forse anche contribuito a scartare il progetto migliore. V' ha luogo a sospettare che ciò appunto sia succeduto in riguardo al magnifico disegno di Andrea Palladio. Lo pubblicò egli sin dall' anno 1570, e ne parla nel Libro III, cap. 13 della sua opera di Architettura, dandoci elegantemente intagliati l' alzato e la pianta. Convien dire che la speranza di vederlo posto in esecuzione fosse svanita molto prima che il Da Ponte comunicasse il progetto suo, mentre le stesse parole di Palladio sembrano indicare un' opera che non dovesse altramente effettuarsi, neppur nominando egli la città per cui il ponte era ideato; e ciò forse per que' delicati riguardi che, se non avesse avuti spontaneamente, potrebbero essergli stati da altri insinuati (1). Maraviglioso effetto avrebbe prodotto l' opera Palladiana, eseguita nel sito più frequentato di una stupenda città dominante che sorge miracolosamente dalle acque; e modernamente il conte Algarotti si compiacque di dirigere la fantasia di un valente nostro pittore per accrescerne l' incanto (2).

Anche Vincenzo Scamozzi, nella sua opera di Architettura (Parte II, Libro VIII, cap. 16), narra, che il Vignola e il Sansovino fecero disegni per il Ponte di Rialto, ed aggiugne di aver egli pure immaginato due invenzioni, una in tre archi, come la Palladiana, altra in un arco solo; e l' una e l' altra brevemente descrive (3).

Due Tavole rappresentanti il Ponte di Rialto sono quelle che noi presentiamo, una delle quali dà il Prospetto dell' arco, l' altra la Pianta con alcune delle parti più importanti. Nessun genere di architettonica eleganza e sveltezza, nè di grazia ornamentale soddisfa l' occhio ed il gusto di chi osserva questa peraltro maestosa mole, disaggradevole effetto producendo e le botteghe decorate con que' pilastri a bugne, e le ineleganti cornici, sulle quali poggia il tetto coperto di piombo; di modo che un edificio così magnifico dee soltanto la sua fama alla sua larghezza, alla grandiosa corda dell' arco, ed alla solidità e connessione delle pietre tagliate che la compongono. Le fondamenta ed i fianchi dovettero certamente essere robustissimi onde reggere alla spinta di un arco sì imponente; e sappiamo dal Temanza, che avendo avuto luogo osservazioni e dispareri tra gli emuli dell' architetto, nel tempo ch' egli stava fondando le palafitte, fu d' uopo rinfiancarle con opere solidissime a salvezza anche dei vicini edificii, i quali sono presso che in contatto colla coscia del Ponte, calmando per tal modo ogni palpitazione intorno ai danni minacciati da questo colosso.

Le proporzioni del Ponte furono in diversi tempi rilevate, ma sempre con misure diverse, il che prova la somma inesattezza con cui vennero eseguite. Quelle indicate dal Temanza danno alla luce del Ponte piedi 66; all' altezza sopra il comune dell' acqua piedi 21; alla grossezza piedi 4; e la larghezza sul dorso del Ponte è per errore da lui riconosciuta uguale alla luce dell' arco. Osserva egli la latitudine ripartita in cinque spazii, cioè tre strade, e due file di botteghe, e assegna alla via di mezzo, ch' è la più larga, 20 piedi; alle laterali 10; alla latitudine delle botteghe 13. Queste botteghe sono ventiquattro, cioè sei per parte, tanto al salire, che al discendere, e le testate delle medesime restano congiunte con pilastri, sopraornato e frontoni. Un cornicione ricorre lungo i lati del Ponte, e sorregge i balaustri che fanno sponda alle strade minori. Altre discese vi sono ai lati, oltre la gradinata di fronte, tanto verso i Camerlinghi e la *Riva del Vino*, come verso il Fondaco de' Tedeschi, e la *Riva del Ferro*. Sulle cosce dell' arco furono scolpiti, per opera di Agostino Rubini vicentino, l'Angelo e la Vergine Annunziata da una parte, e dall'altra, da Tiziano Aspetti, li santi Marco e Teodoro protettori della città.

A questa descrizione ed indicazione di proporzioni contrapponendo quelle esatte, rilevate per opera nostra colla maggior diligenza, risultano gli errori ne' quali incappò il peraltro rispettabile architetto e scrittore Temanza. La luce dell' arco, in luogo di piedi 66, è di piedi 83. La grossezza dello stesso è la medesima da lui indicata. Il rigoglio, ossia altezza, viene determinato dal Temanza a piedi 21 sopra il comune dell' acqua, ma questo dato può essere fallace; mentre il comune dell' acqua è un punto di altezza convenzionale soggetto a variazioni, e dee prendersi la freccia dell' arco, ch' è di piedi 18-5. La larghezza sul dorso del Ponte, essendo di fatto, come disse quell' architetto, di piedi 66, cessa il suo supposto che sia uguale alla molto maggior luce dell' arco, come abbiam osservato; e giova indicare, che nella larghezza non si comprende lo spazio occupato dalle balaustrate. Se in fine la somma di questa larghezza corrisponde a quella data dal Temanza, non vi corrispondono però le sezioni prese partitamente. Egli disse che la via più larga è di piedi 20, mentre si è trovata piedi 18.6.9
le minori di piedi 10 . . . . 9.3 3
le botteghe di piedi 13. . . . . 14.5.-
Il che dà la medesima somma di piedi 66.-.-

Abbiamo notato tutte queste differenze onde si vegga con quanto scrupolosa esattezza ci piaccia procedere nella illustrazione che ci siamo proposta de' più cospicui veneti monumenti.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

LE PONT DE RIALTO

PLANCHES 91. 92.

L' utilité, la solidité et un aspect majestueux dans un édifice, procurent souvent à un architecte un si grand honneur, que ces qualités lui font pardonner le défaut d' élégance et de goût; car, on regarde son œuvre tout entière comme un ornement d' une ville. Tel est le Pont de *Rialto* de Venise, commencé en 1589, sous le doge Pascal Cicogna et achevé en trois ans, ainsi qu' il résulte de l' inscription suivante:

PASCALE . CICONIA . VENETIARVM . DVCE
ANNO . CHRISTI . MDXCI . VRBIS . CONDITAE . MCLXX
CVRANTIBVS . ALOYSIO . GEORGIO . PROC.
M. ANTONIO . BARBARO . EQ. ET . PROC.
IACOBO . FOSCARENO . EQ. ET . PROC.

L' architecte fut Antoine Da Ponte, dont les Prisons publiques de Venise sont aussi l' œuvre et que nous avons illustrées. Son nom n' est pas très connu des étrangers, bien que, par ses talents, il serait digne d' être aprécié d' eux. Il était très habile dans l' art de construire avec solidité, et de donner aux constructions cette durée, si difficile à obtenir à Venise, où à cause de la mobilité du sol, on doit toujours recourir, pour les fondations, à des expédients aussi ingénieux que coûteux. La célébrité d' Antoine à Venise était telle, qu' il fut même préféré, pour la reconstruction du Palais Ducal, après le fatal incendie de 1577, et que son avis prévalut en contradiction d'autres, qui visaient à rebâtir à nouveau un si grandiose édifice. Dans la période bien restreinte de huit mois, il osa recomposer et reconsolider les parties endommagées, ou qui menaçaient de s' écrouler; et il réussit ainsi à sauver l' un des plus précieux monuments de l' art architectural qui, à cause de la singularité de ses formes presque orientales, n' a pas d' égal parmi les constructions modernes.

Un pont en bois réunissait, jusqu' à l' année 1589, les deux parties de la ville de Venise. Temanza, citant Vasari, affirme que, dès le commencement du XVI siècle, frère Joconde donna la première idée de substituer un pont en pierre à celui qui existait en bois, et que le grand Buonarroti se trouvant à Venise, au temps du doge André Gritti, en ébaucha les dessins.

En 1523, une partie du pont en bois s' étant écroulée, on décréta, dès lors, d' en reconstruire un autre en pierre; mais le décret ne put recevoir son exécution. pendant un long cours d' années.

Les architectes les plus renommés de nôtre Italie, profitant d' une aussi opportune occasion, préparèrent de tous côtés des projets; mais, il est facile d' imaginer que, précisément à cause de la quantité et de la diversité des projets, les critiques surgirent et par la suite aussi les rejets. Aussi examinait-on ces projets avec lenteur, et peut-être les préventions et les partis contribuèrent pour beaucoup à faire écarter le meilleur de tous ces projets. Il y a lieu de soupçonner qu' il en fut ainsi du magnifique dessin d' André Palladio. Il publia ce dessin, dès l' an 1570, et il en parle dans le Livre III, Chap. 13 de son ouvrage sur l' Architecture, en nous en donnant le relief et le plan gravés avec élégance.

Il faut supposer que l' espérance de voir mettre à exécution son projet, s' était évanouie bien avant que Da Ponte présentât le sien; car les paroles même de Palladio prouvent qu' il indiquait un ouvrage, qui ne devait pas être effectué, puisqu' il ne nommait pas même la ville pour laquelle le pont était imaginé. Ceci a peut-être eu lieu par suite de ces égards délicats, qui, s' ils ne les avait pas eus de lui-même, auraient pu lui être suggérés par d' autres (1).

L' effet produit par l' ouvrage de Palladio, aurait été merveilleux, car on l' aurait exécuté dans l' endroit le plus fréquenté d' une superbe capitale, qui s' élève, comme par enchantement, du milieu des flots; et récemment le comte Algarotti s' est plu à diriger l' imagination d' un peintre de mérite de nôtre pays, pour augmenter le charme de nôtre merveilleuse Venise (2).

Vincent Scamozzi aussi, dans son ouvrage sur l' Architecture (P. II, Livre VIII, chap. 16), rapporte que Vignola et Sansovino firent des dessins pour le Pont de Rialto, et que lui-même avait fait deux projets, dont l'un, pour un pont de trois arches, comme celui de Palladio, et l' autre, d'une seule arche; et il nous donne, en peu de mots, la description de ses deux projets (3).

Nous donnons deux Planches, qui représentent le Pont de *Rialto)* l' une, est pour la vue de l' arche; l' autre, pour le Plan et pour certaines parties les plus importantes. Il n' y a aucune élégance, aucune grâce ou légéreté d' ornements qui satisfasse l' œil et le goût de l'observateur dans cette masse majestueuse, mais qui produit un effet désagréable, à cause des boutiques ornées de pilastres en bossages (en ruches) et de corniches inélégantes, sur lesquelles s' appuye un toît couvert en plomb; en sorte, qu' un édifice si grandiose doit sa renommée à sa largeur, à la corde extraordinaire de son arc, et à la solidité et connexion des pierres taillées, qui le composent. Les fondations et les flancs ont dû être d' une grande solidité, pour resister à la pression d' une arche aussi imposante, et nous apprenons par Temanza que l' architecte, ayant eu des contestations avec ses rivaux, pendant qu' il était en train de procéder à la fondation sur pilotis, il fallut les renforcer par des ouvrages très solides, afin de sauvegarder les édifices voisins, qui sont presque en contact avec la culée du Pont; et ce fut ainsi qu'on réussit à calmer les craintes de ruines, qu' inspirait la proximité de ce colosse.

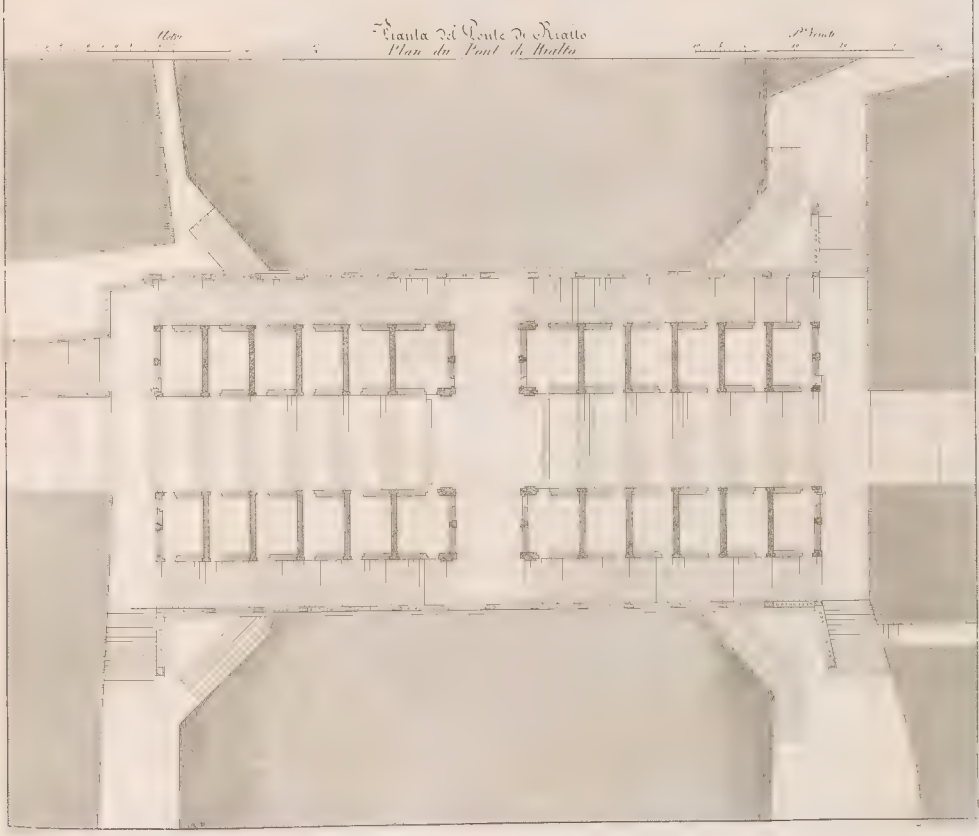
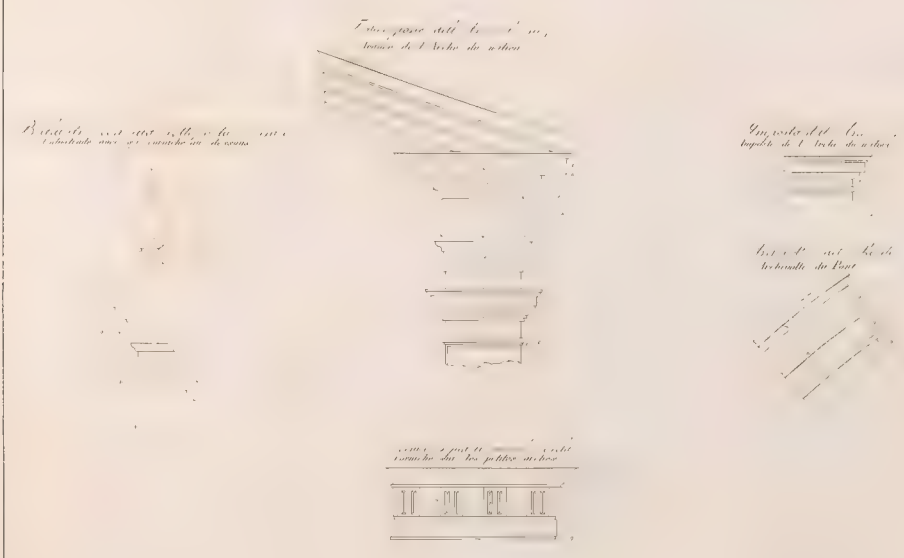
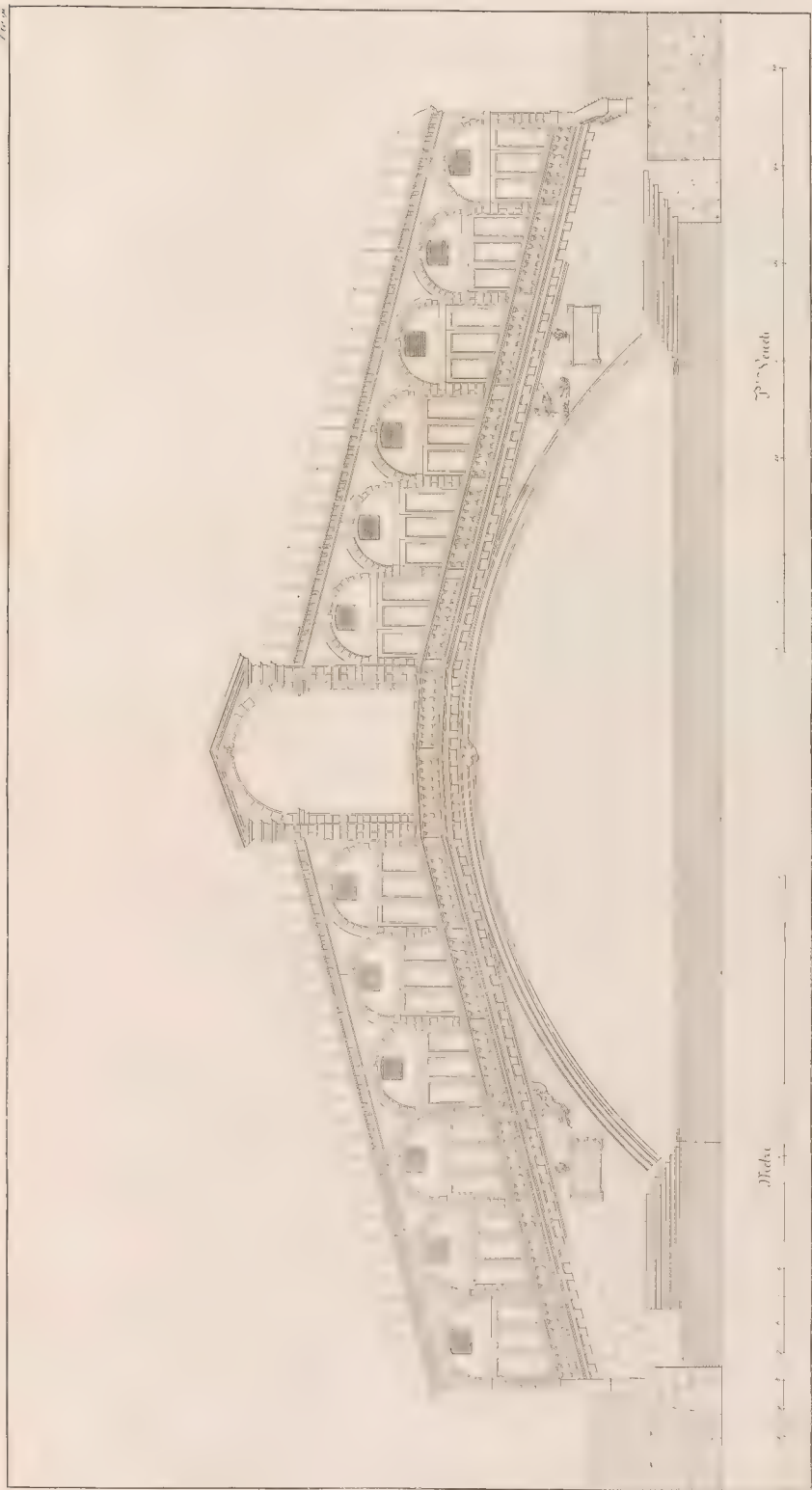
Les proportions du Pont furent mesurées à différentes époques; mais ces mesures se trouvèrent toujours différentes, et cela prouve la grande inexactitude, qui présida aux opérations. Les mesures indiquées par Temanza, donnent 66 pieds à l' ouverture de l' arche du Pont; 21 pieds à l' élévation au dessus du niveau ordinaire de l' eau, et quatre pieds à l' épaisseur. Temanza avait calculé, par erreur (qu' il a reconnue), la largeur, comme étant égale à l' ouverture de l' arche, c' est-à-dire, à 66 pieds. Temanza, en outre, divisait la largeur du Pont en cinq espaces: ~~savoir~~, trois voies et deux rangées de boutiques; il assigne à la voie du milieu, qui est la plus large, 20 pieds; aux voies latérales, 10 pieds chacune; et aux deux rangées de boutiques 13 pieds de largeur. Ces boutiques sont au nombre de 24, six de chaque côté, autant à la montée, comme à la descente; les fronts des boutiques sont unis par des pilastres, des sur-ornements et des frontons. Une grande corniche règne tout le long des deux côtés du Pont, et soutient les balustrades, qui servent de parapets aux plus petites voies. Outre le grand escalier du front, il y a d' autres descentes, pratiquées vers la *Rive du Vin*, la *Rive du Fer*, le Magasin des Allemands et le palais des Camerlingues.

Sur les culées du Pont, Augustin Rubini de Vicence sculpta, d' un côté, l' Ange avec l' Annonciation de la Vierge, et de l' autre côté, Titien Aspetti fit les statues de saint Marc et de saint Théodore, protecteurs de la ville.

À cette description et à cette indication de proportions, en opposant celles que nous avons fait exécuter, sous nôtre direction et avec la plus grande diligence, on arrive à constater les erreurs, dans lesquelles est tombé Temanza, cet architecte et cet écrivain si respectable d' ailleurs.

L' ouverture de l' arche est de 83 pieds, et non pas de 66 pieds; l' épaisseur est égale à celle indiquée par Temanza. La hauteur est portée par celui-ci à 21 pieds au dessus du niveau ordinaire de l' eau; mais, cette donnée peut induire en erreur, car ce niveau est sujet à des variations, étant un point de hauteur conventionnelle; on doit donc prendre la flèche de l' arc qui est de 18 pieds, 5 pouces. La largeur du Pont sur le tablier étant de 66 pieds, comme le trouve aussi Temanza, il en résulte que cette largeur n' est plus égale, ainsi qu' il le suppose, à l' ouverture de l' arc, qui est beaucoup plus grande (83 pieds).

Pianta del Ponte di Rialto
Plan du Pont de Rialto

Prospetto del Ponte di Rialto — Vue de face du Pont du Rialto

NOTE

(1) « Bellissima, a mio giudizio, è la invenzione del ponte che segue, e molto accomodata al « luogo ove *si doveva edificare*, ch' *era* nel mezzo di una città, la quale è delle maggiori e delle più » nobili d Italia, ed è metropoli di molte altre città, e vi si fanno grandissimi traffichi di quasi tutte » le parti del mondo, ec. » *Archit., lib. III, c. 13. Di un ponte di pietra di mia invenzione.*

(2) Volendo il conte Algarotti, mecenate e fautore delle Belle Arti, conoscere l'effetto singolare di una tal fabbrica, secondo il disegno palladiano, ordinò a Mauro Tesi, celebratissimo pittore di vedute, un quadro prospettico, in cui, non solo fosse sostituito al ponte attuale quello di Palladio, ma ben anche, in luogo dell' attuale fabbrica del Fondaco de'Tedeschi, si scorgesse quella del palazzo Chericato in Vicenza, e dall' opposto lato si aggiugnesse la veduta della celebre vicentina Basilica palladiana, detta il *Palazzo della Ragione*. Questo curiosissimo quadro, con altra non men preziosa veduta che lo accompagnava, conservavasi presso li Cormani conti Algarotti in Venezia, ed ora, per vendita fatta, passarono entrambi a Londra.

(3) Parlando di quest' ultima, singolare è la sua maniera di esprimersi, volendo quasi persuadere il lettore che il Ponte costrutto fosse di sua invenzione, salve alcune modificazioni. Il capitolo termina come segue: « L' una e l' altra di queste invenzioni erano adornate così a modoni degli archi » et de cornici al piano del Ponte, et a poggi, e specialmente le loggie con molte statue e storie et » iscrizioni, et altre cose disposte qua e là, le quali facevano grandissimo ornamento; *poichè non si » sono poi eseguite così per a punto:* onde per molti dispareri, come suol avvenire nell' esecuzione » delle cose grandi, *l' opera è rimasta assai semplice e con pochi ornamenti*. Altrove abbiamo parlato » di questi Ponti, e mostrato i disegni con le loro misure, e tanto basti. » Gioverebbe dedurre da questo passo dello Scamozzi, che il Da Ponte si fosse servito delle sue idee nell' edificare questa fabbrica, risparmiando unicamente gli ornati per diminuire le spese che la Repubblica non potea allor sostenere facilmente, essendo impegnata co' nemici esterni in guerre dispendiosissime

AGGIUNTA

A rivendicare la invenzione di questo Ponte allo Scamozzi sorse, non son molti anni, Filippo Scolari, il quale nel suo *Commentario sulla vita e sulle opere di quell' architetto* (Treviso, 1837), s'ingegnò di ribattere i due argomenti recati dal Temanza e quello qui sopra tracciato dal Cicognara, co' quali *si dà per sicuro che Antonio Da Ponte sia stato il solo e vero autore del Ponte in discorso*, conchiudendo da ultimo lo Scolari, doversi scrivere *d' ora in avanti del Ponte medesimo inventore Vincenzo Scamozzi, 1587; esecutore del modello e della fabbrica Antonio Da Ponte, 1591. Ogni altra cosa dipartirsi dal vero.*

Dopo alcuni anni, che pubblicato avea lo Scolari quel suo Commentario, durante i quali nessuno rispose a quella sua strana e vanitosa sentenza, il professore Francesco Lazzari portava i suoi studii sulla fabbrica del Ponte stesso, e dopo parecchi esami di pubbliche carte e di memorie inedite, ne tracciava la storia e la leggeva nel patrio Ateneo. — Nella quale, senza darsi pensiero dello Scolari, provava, contro il dettato dello Scamozzi, essere appunto d'invenzione del Da Ponte quella fabbrica; avvalorando la sentenza non con vani sofismi o con zoppe argomentazioni, ma con fatti e con documenti veritieri e inoppponibili.

Ma lo Scolari si mostrava repugnante al vero in modo da obbligar noi ad impugnarlo solennemente: quindi dettammo una Memoria, e nella tornata successiva la leggemmo nello stesso Ateneo. — Ciò fu recare, non fiume, ma bosco all'incendio. — Chè lo Scolari, tratto dalla polvere della Biblioteca Marciana un Carme latino di Nussio Nussi, intitolato appunto *Del Ponte di Rivoalto*, lo veniva voltando nell' idioma italiano, premettendovi alquante parole contro le ragioni del professor Lazzari e nostre; fermo, o meglio ostinato, nelle sue singolari argomentazioni. — Pubblicammo allora quella nostra Memoria, ed egli più si ostinò nel proposito suo, e sì che diede argomento a più di una polemica. — A conoscer quindi gl' inopponibili argomenti che stabiliscono autore del Ponte in discorso Antonio Da Ponte, anche contro altri che recarono adesso in campo una novella opinione, di cui più innanzi, gioverà qui riepilogare la Memoria accennata.

Lo Scolari, in quel suo Commentario, incomincia ad accusare il Temanza dello aver male interpretato due passi storici, sui quali quello scrittor celebrato si appoggia, per mostrare esser falso quanto lo Scamozzi dice nella sua *Idea dell' architettura*, e poscia lo Stringa, nelle giunte della *Venetia* del Sansovino, cioè, aversi *fatta l' opera del Ponte di Rialto*, secondo la sua invenzione, di un arco solo, *per far conoscere* (sono queste parole del commentatore) *che in tutta questa faccenda ebbe luogo somma confusione di termini, nè fu colpito nel segno.* — Intendasi che il commentatore accenna *per questa faccenda* il Ponte di Rialto, voluto da lui, sull'appoggio delle vane parole dello Scamozzi, appunto invenzione di quell' architetto.

Ma la confusione nacque invece dal commentatore in discorso, il quale fermo nel proposito suo, o non intese que' passi, o li venne alterando, non sappiamo con quale integrità letteraria, come provammo in quella Memoria diffusamente.

Le testimonianze sincrone poi lo convincono di errore, mentre gli storici Morosini, Doglioni, Contarini, fra gli altri, attestano essere Antonio Da Ponte inventore e costruttore della fabbrica in questione.

Ma il passo storico su cui fondasi meglio l' esposto; passo che il commentatore Scamozziano dice avere mal inteso il Temanza, è nientemeno che il processo verbale conservato nel codice XXXIX fra gl' Italiani della nostra Marciana, nel quale, e negli altri documenti che lo precedono, si viene a conoscere, che avendo il Da Ponte tirato molto innanzi quella parte delle fondamenta di questa mole grandiosa, che sostenere doveano il pilone alla parte di san Jacopo, corse romore sì grande per la città tutta, da obbligare il Senato, per tranquillare gli animi, di eleggere, il dì 9 agosto 1588, cinque nobili, acciocchè, sentito il parere dei proti e dei periti, riferissero il sentimento loro. — Chiamato poi il 26 del detto mese Antonio Da Ponte, fu interrogato da essi nobili, e scritte così le domande loro e le risposte del Da Ponte in quel processo. — Chiesero adunque all' architetto (sono le precise parole recate da quel documento da noi veduto): *Essendo stato fatto un modello del Ponte di Rialto, da voi messer Antonio Del Ponte proto, del modo che si vede questo da voi presentato, si vuol intender con che misure e proporzioni l' avete fatto, e se è conforme a quanto è stato deliberato dall' Eccellentissimo Senato in questo proposito?* — A tale interrogazione Antonio Da Ponte rispose: *Io ho fatto un modello, il quale ho presentato alli tre clarissimi provveditori* (si noti che Antonio dice di aver fatto egli e presentato un modello, non dice di averlo eseguito sopra un disegno a lui dato), *ed ho fatto e presentato due disegni di fare le strade ad un modo ed all' altro. Et li ho dimandato, se doveva operar; e sue Signorie clarissime mi diedero ordine, che secondo il disegno secondo dovessi operar e lavorar.*

Nè si pensi che il commentatore Scamozziano abbia riportato nella sua integrità questo passo: esso gli avrebbe dato solennissimo torto. Ma in quella vece ecco come lo trascrisse, e se ne valse: *Essendo stato fatto un modello del Ponte di Rialto da voi missier Antonio Da Ponte proto, si vuol intender con che misure e proporzioni l' avete fatto? Esso Da Ponte rispose: Io ho fatto un modello .... e sue Signorie clarissime mi diedero ordine che secondo il disegno.... dovessi operare.* E così riportandolo viene a conchiudere: *Dal pubblico documento riferito è provato, che Da Ponte stesso depone aver fatto il suo modello secondo il disegno, sul quale avea avuto ordine di operare, e dice averlo fatto sul disegno ordinatogli: dunque Da Ponte eseguì il modello da lui presentato sul disegno dello Scamozzi, perchè gli atti pubblici, lo scritto dello Scamozzi e quel dello Stringa concordano a riferire a Da Ponte, bensì il modello ed esecuzione, ma l' invenzione non mai.* — Benissimo, signor commentatore, se il documento in discorso fosse come lo avete alterato; ma dicendosi a chiare note in esso, aver fatto e presentato il Da Ponte non solo il modello, ma eziandio *due disegni di fare le strade ad un modo ed all' altro*, e che l' opera fu eseguita per ordine dei deputati, *secondo il secondo disegno* da lui fatto e presentato, avete male inteso voi, e non il Temanza, avere Antonio lavorato il modello secondo il disegno a lui dato dai curatori.

Veniamo ora allo Stringa. — Questo autore così in prima dettava: *I procuratori fatti far da diversi maestri modelli e disegni, videro prevalere finalmente la forma di quello che fu presentato loro da un vecchio, grandemente perito e versato in tal arte, che si chiamava Antonio Dal Ponte, uomo per molte sue opere, ma per questa in particolare, di eterna memoria degno: questi ebbe il carico di ordinare tal fabbrica.* — E poi nell' appendice di quelle sue giunte alla *Venetia* del Sansovino scriveva: *In questo luogo descriveremo due invenzioni fatte dallo Scamozzi, come si vede per li disegni e scritture pubbliche, et anco presso al medesimo del 1587, l' una a tre archi e l' altra di un arco solo. Della invenzione a tre archi fu fatto il modello di onesta grandezza a' .... gennaio 1587, e fu presa la parte di far esso Ponte. Ma dopo molte dispute si terminò con far un' opera secondo l' invenzione di un arco solo* (notate che non dice di chi fosse questa invenzione) *e lo Scamozzi, lasciati i contrasti del Ponte al proto dell' uffizio del Sale, amico suo, e vecchio di molta pratica, andò a Sabionetta.*

Dice il Temanza che in questo secondo passo lo Stringa, contraddicendo a quanto aveva affermato nel primo, sostenne, che lo Scamozzi fosse l' architettor di quel Ponte, ed aver fatto quest' aggiunta a sola contemplazione dello stesso Scamozzi, il quale ad ogni patto volea farsi credere autore del Ponte medesimo.

Nel commentario che confutiamo, è detto, *non esser vero che lo Stringa disdicasi, e quello ch' egli scrive nell' appendice non ripugnare allo scritto dell' opera;* e per

Il est bon d' indiquer que, dans la mesure de la largeur, on n' a pas compris l' espace occupé par les balustrades. Si enfin, la somme totale de la largeur indiquée par Temanza, correspond à la nôtre, les fractions des espaces sont différentes. Il a dit que la grande voie était large de 20 pieds, nous l' avons trouvé de 18.6.9

Le plus petites voies ont été portée par lui à 10 pieds, nous les trouvons de 9.3.3

Les boutiques, suivant Temanza, occupent l'espace de 13 pieds, nous avons mesuré . . . . 14.5.

La somme est la même . . . . 66 pieds.

Nous avons noté ces différences, afin que l' on puisse voir avec combien d' exactitude et de scrupule nous aimons à procéder dans l' illustration, que nous avons entreprise, des plus remarquables monuments vénitiens.

LÉOPOLD COMTE CICOGNARA.

NOTES

(1) « L' invention du pont, qui vient ensuite, est, à mon avis, très belle, et il est fort approprié à l' endroit, où on devait l établir; car c' est le centre d' une ville, qui est une des plus grandes et des plus nobles de toute l' Italie; c' est la métropole de beaucoup de villes, et on y fait un grand commerce avec toutes les parties du monde, etc » Voir *Architecture*, Livre III, chap. 13. » D' un projet, pour un pont en pierre de mon invention. »

(2) M. le comte Algarotti, le protecteur des Beaux-Arts, voulant connaître le singulier effet de cette construction, d' après le dessin de Palladio, ordonna a Maur Tesi, peintre de perspective très célèbre, de faire un tableau synoptique, et de substituer non seulement au pont actuel celui de Palladio, mais encore de remplacer d' un côté le Magasin des Allemands par le palais Chericato de Vicence, et d' ajouter, de l' autre côté, la célèbre Basilique de Palladio, de Vicence, qu' on appelle le *Palazzo della Ragione* (Palais de la Raison).

Ce tableau très curieux, avec une autre vue très précieuse, qui lui fait pendant, était conservé chez MM. Corniani comtes Algarotti à Venise; mais aujourd' hui, par suite d'une vente, il se trouve à Londres.

(3) En parlant de cette dernière, il s' exprime d une façon singulière: il s' efforce presque de persuader le lecteur que le Pont qui fut construit était de son invention, sauf certaines modifications. Le chapitre finit ainsi: « L' une et l' autre de ces inventions étant ornées ainsi par des moulures, » des arches et des corniches sur le plan du Pont et des parapets, plus particulièrement les terrasses, » par des statues, des sujets historiques et des inscriptions, ainsi que d' autres choses çà et là, » lesquelles choses toutes ensemble forment un très grand ornement. *Ces choses n' ont pas été exé-* » *cutées de point en point à cause* de désaccords et d' avis contraires, comme il arrive toujours dans » l' exécution des grandes entreprises; *l' ouvrage est resté très simple et avec peu d' ornements*; du » reste, nous avons parlé ailleurs de ces ponts et démontré les dessins avec leurs mesures, et cela » suffit. » Ce passage de Scamozzi pourrait porter à conclure que Da Ponte se serait servi des idées de celui-ci, dans la construction du Pont, et qu' il en aurait supprimé les ornements par économie de dépenses, que la République n' aurait pu supporter aisément, se trouvant alors engagée dans des guerres très dispendieuses.

SUPPLÉMENT

Pour revendiquer le mérite de l' invention de ce Pont en faveur de Scamozzi, surgit, il y a quelques années à peine, Philippe Scolari, lequel, dans son *Commentaire sur la vie et sur les œuvres de cet architecte* (Trévise 1837), s' efforça de combattre les deux arguments présentés par Temanza, et celui exposé plus haut par Cicognara, par lesquels *on donne comme un fait certain qu' Antoine Da Ponte a été le seul et véritable auteur du Pont, dont il s' agit*: Scolari conclut en dernier lieu, que l' on *doit dorénavant écrire: Vincent Scamozzi inventeur de ce pont, en 1587; Antoine Da Ponte, celui qui a mis à exécution le modèle et construit le pont, en 1591; que toute autre version s' écarte de la vérité.*

Quelques années après que Scolari eût publié son Commentaire, pendant lesquelles années personne ne répondit à cette étrange et vaniteuse opinion, le professeur François Lazzari dirigeait ses études sur la construction de ce même Pont, et après avoir examiné de nombreux documents publics et des mémoires inédits, il en traçait l' histoire, et la lisait dans nôtre Athénée. — Dans cette histoire, sans se préoccuper de Scolari, il prouvait, contrairement à ce qu' a écrit Scamozzi, que cet édifice est précisément de l' invention de Da Ponte: et il corroborait ce jugement, non pas avec de vains sophismes ou de boîteux arguments, mais par des faits et des documents vrais et incontestables.

Mais Scolari s' est montré tellement mal disposé à reconnaître la vérité, que nous nous sommes trouvé forcé à le combattre solennellement: aussi, avons nous rédigé un Mémoire, et dans la séance successive de l' Athénée, nous en avons fait la lecture. — Ce fut mettre du bois, et non pas des torrents d' eau, sur le feu. — Scolari ayant extrait de la poussière de la Bibliothèque de saint Marc, un Poème latin, intitulé précisément: *du Pont de Rialto*, œuvre de Nussio Nassi, il le traduisit en langue italienne, en le faisant précéder de quelques mots contre les raisons du professeur Lazzari et contre les nôtres, et demeurant inébranlable, ou plutôt obstiné dans ses singulières argumentations. — Nous publiâmes alors ce Mémoire que nous avions lu à l' Athénée, et lui, il demeura plus obstiné encore dans son idée, au point que cela donna lieu à diverses polémiques. — Mais, afin de connaître les arguments incontestables, qui établissent que l' auteur du Pont de Rialto c' est Antoine Da Ponte, même pour combattre d' autres personnes, qui viennent de produire une nouvelle opinion, il sera utile de résumer ici le Mémoire que nous avons indiqué.

Dans son Commentaire en question, Scolari commence par accuser Temanza d' avoir mal interprété deux passages historiques, sur lesquels cet écrivain distingué s' appuie pour montrer que Scamozzi n' a pas dit vrai dans son *Idée de l' Architecture*; et puis le sieur Stringa dans ses additions à la *Venetia* de Sansovino, c' est-à-dire, *que le Pont de Rialto* est une œuvre faite d' après son dessin (ou invention), d' une seule arche, *pour faire connaitre* (ce sont les paroles du commentateur) *que, dans tout cela, il y a eu une très grande confusion de termes, et on ne devina pas juste.* Il faut comprendre que le commentateur par le mot *faccenda* (affaire, besogne) veut indiquer le Ponte de Rialto, qu' il prétend précisément être une œuvre de l' invention de Scamozzi, en s' appuyant sur les vaniteuses expressions de cet architecte.

Mais la confusion est au contraire du fait de ce commentateur; qui, immuable dans sa pensée, ou n' a pas compris ces passages, ou bien les a altérés par un manque d' intégrité littéraire, ainsi que nous l' avons prouvé tout au long dans nôtre Mémoire précité.

En outre, les témoignages contemporains le convainquent d' erreur; car les historiens Morosini, Doglioni, Contarini, entr' autres, attestent qu' Antoine Da Ponte est l' auteur et le constructeur du pont dont il s' agit.

Mais le passage historique sur lequel s' appuie davantage le thême, passage que le commentateur de Scamozzi dit avoir été mal compris par Temanza, n' est rien moins que le procès-verbal conservé dans le code XXXIX parmi les codes Italiens de nôtre Bibliothèque de saint Marc: par ce document et par d' autres qui le précèdent, on vient à connaître que Da Ponte ayant fort avancé cette partie des fondements de ce grandiose édifice, qui devaient soutenir la grosse pile du côté de saint Jacques, il s' éleva dans toute la ville une si grande rumeur, que le Sénat se vit obligé pour tranquilliser les esprits, d' élire, le 9 août 1588, cinq nobles, qui, après avoir entendu l' avis des protes et des experts, devaient faire connaître leur sentiment. — Ensuite, le 26 du dit mois, Antoine Da Ponte fut interrogé par ces nobles, et l' on consigna, sur ce procès-verbal, aussi bien les demandes de ces nobles, que les réponses de Da Ponte. — Ils demandèrent donc à l' architecte (ce sont les propres paroles que nous transmet ce document, que nous avons vu): *Un modèle du Pont de Rialto ayant été fait par vous messire Antoine Da Ponte prote, de la manière comme est celui présenté par vous, on veut savoir dans quelles mesures et proportions vous l' avez fait, et s' il est conforme à ce qui a été décidé par l' Excellentissime Sénat à cet égard?* — À cette question Antoine Da Ponte fit la réponse suivant: « *J' ai fait un modèle que j' ai présenté aux trois illustrissimes provéditeurs* (notez bien qu'Antoine dit qu' il a fait et présenté un modèle, et qu' il ne dit pas de l'avoir exécuté sur un dessin à lui donné), *et j' ai fait et présenté deux dessins pour faire les voies d' une et d' une autre manière; et je leur ai demandé si je devais agir; et leurs Seigneuries illustrissimes me donnèrent l' ordre d' agir et de travailler suivant le second dessin.*

On ne doit pas croire cependant que le commentateur de Scamozzi aît rapporté dans son intégrité ce passage, qui lui aurait donné un très solemnel témoignage. Mais au lieu de cela, voici comment il l' a transcrit, et comment il en a profité: « Un modèle ayant été fait pour le Pont de Rialto par vous messire Antoine Da » Ponte prote, on veut savoir avec quelles mesures et proportions vous l'avez fait? » Le dit Da Ponte répondit: J'ai fait un modèle .... et vos très illustres Seigneuries » m' ont donné l' ordre d' agir d' après le dessin .... »; et en le rapportant ainsi, il vient à conclure: « Par le document public reproduit, il est prouvé que Da Ponte » lui-même dépose qu' il a fait son modèle suivant le dessin sur lequel il avait reçu » l' ordre d' agir, et dit l' avoir fait sur le dessin qui lui avait été commandé; Da » Ponte exécuta donc le modèle présenté par lui sur le dessin de Scamozzi; car » les actes publics, l' écrit de Scamozzi et celui de Stringa, s' accordent à attribuer, il est vrai, à Da Ponte le modèle et l' exécution, mais non jamais l' in- » vention. » — Fort bien, messire commentateur, si le document dont il s' agit était comme vous l' avez altéré; mais, comme il est dit en toutes lettres dans ce document, que Da Ponte a fait et présenté non seulement le modèle, mais aussi *deux dessins pour faire les voies d' une façon ou d' une autre*, et que l'œuvre fut exécutée par ordre des députés, *suivant le second dessin* fait par lui et présenté par lui, c' est vous qui avez mal compris, et non pas Temanza, qu' Antoine a exécuté le modèle, suivant le dessin à lui donné par les procurateurs.

Venons maintenant à Stringa. — Cet auteur écrivait ainsi d' abord: « Les pro- » curateurs ayant fait faire par plusieurs maîtres des modèles et des dessins, ils ju- » gèrent enfin que la préférence était due à la forme de celui qui leur fut présenté » par un vieillard, très expert et versé dans cet art, qu'on appelait Antoine Da Ponte, » homme digne d'une éternelle renommée pour ses nombreuses œuvres, mais en par- » ticulier pour celle-ci: cet homme fut chargé de diriger cette construction.» — Puis, dans l' appendice de ses suppléments à la *Venetia* de Sansovino, il disait: « Dans ce » lieu nous décrirons deux inventions faites par Scamozzi, ainsi qu'on le voit par les

provar ciò, ecco come viene colà argomentato: — *Lo Scamozzi fa due disegni e un modello: disegna cioè un Ponte magnifico a tre archi, per non esser da meno e gareggiar con Palladio, e di questo fa pure il modello; ne disegna un altro da un arco solo, e di esso, opera di minor conto, ommette di fare il modello. — Lo Stringa, nell'appendice, non fa che descrivere queste due invenzioni; delle quali in fatto viene approvata la prima. E già lo Scamozzi stava per averla vinta sopra Palladio* (si noti però che Palladio a quel tempo era morto, e che il disegno per questo Ponte avealo eseguito egli innanzi il 1570, cioè almeno diciotto anni prima di quelli fatti dallo Scamozzi, e perciò non entrava per nulla in questa gara Palladio); *quando li deputati al Ponte tornano ad avversare il progetto per la troppa spesa, pel troppo ingombro al canale, e per la troppo lunga opera. Si ponga dunque in modello anche l'invenzione ad un arco solo, e per economia la si spogli di ogni accessorio, non del tutto dimesso. Lo farà lo Scamozzi che aveva di già in sua palma l'approvazione del primo? Mainò. — Ecco il proto Da Ponte che mette in modello l'invenzione Scamozziana ad un arco solo: eccolo esecutore dell'opera; ecco vero lo storico Morosini; ecco vera la deposizione del Da Ponte: ecco lo Stringa lodar con ragione e con verità, prima, non il modello, non la esecuzione, ma l'invenzione dello Scamozzi, che lasciò appunto modellare ed eseguire al suo amico proto quella invenzione, che egli teneva, ed era di minor conto, e fatta decisamente contro sua voglia.*

Noi in quella vece sosteniamo aver torto Temanza dicendo che lo Stringa contraddicesse nel secondo passo a quanto avea asserito nel primo: sosteniamo aver torto il commentatore, che vuole a suo modo accordare i due passi medesimi, per tirar la ragione a pro suo.

Nel primo passo dice lo Stringa a chiare note *che i procuratori videro prevalere finalmente la forma* (cioè il modello, chè forma non è disegno) *di quello che fu presentato da un vecchio grandemente perito e versato in tal arte, chiamato Antonio Dal Ponte, uomo* (si notino le espressioni) *per molte sue opere, ma per questa in particolare, di eterna memoria degno.* — Come dunque lo Stringa avrebbe potuto lodare il Da Ponte, per questa opera degna di eterna ricordanza, se fosse stato il Da Ponte solo esecutore in opera del disegno? — Come potevano i provveditori giudicare dei modelli e dei disegni presentati ad un medesimo punto, per un solo confronto, per un esame solo, e per un solo giudizio, sia dal Da Ponte, sia dallo Scamozzi, e sia dagli altri tutti, che molti furono come vedremo? — Se il Commentatore negasse aver di sua invenzione presentato il Da Ponte un modello, gli ricorderemmo, averne Antonio offerto uno e due disegni il dì 20 dicembre 1587, ed averli corredati con analoghe illustrazioni, come appare dalla originale scrittura esistente nel pubblico archivio, e come risulta dalla deposizione dello stesso Da Ponte più sopra riferita. Gli ricorderemmo quanto dice lo Scamozzi, cioè, di aver pur egli presentato un modello del Ponte a tre archi, e un disegno a un arco solo. — Dunque erano due i progetti ad un arco, uno del Da Ponte in modello, l'altro dello Scamozzi in disegno. E per tanto come si può sostenere che Antonio abbia eseguito in modello il disegno di Vincenzo, quando furono presentati contemporaneamente e il modello dell'uno e il disegno dell'altro? — In verità non vediamo come siano surte sì fitte tenebre ove il sole risplende al meriggio.

Ma, tornando allo Stringa, diciamo di non contraddirsi egli nel secondo passo, come sente il Temanza. Imperocchè scrivendo egli: *Dopo molte dispute si terminò con far un'opera* (si noti che dice un'opera, e non l'opera) *secondo la invenzione di un arco solo* (e qui parla in generale, e non accenna in particolare l'opera di Vincenzo) e continua: *E lo Scamozzi, lasciati i contrasti del Ponte al proto dell'ufficio del Sale, amico suo, andò a Sabionetta.* — E qui intendiamo chiarissimo, e spieghiamo: E lo Scamozzi, lasciati i contrasti a colui, al quale fu dato il carico dal Senato di costruire la fabbrica, secondo lo scelto modello, partì. — E lasciava infatti Vincenzo questi contrasti, se non altro per forza; tanto è vero, che, come nota giustamente il Lazzari nella sua memoria inedita, annoiati i provveditori, forse, delle mene e del carattere inquieto dello Scamozzi, lo soddisfecero, il 22 febbraio 1588, del fatto modello a tre archi, eseguito forse da lui per ordine loro, e mai più lo consultarono in seguito.

E qui torna utile un'altra considerazione, ed è, che se è vero, come sembra anche da quanto dice lo stesso Scamozzi, che veniva a principio presa parte di costruire il Ponte secondo la sua invenzione a tre archi, e che se ne fece il modello da lui, e questo veniva soddisfatto dal pubblico, perchè ordinato dai provveditori, e non mandato ad effetto; come adunque avvenne, che, scelto poi il disegno di un solo arco presentato dallo stesso Scamozzi, si desse l'incarico al Da Ponte di eseguire il modello non solo, ma ancora la fabbrica? — Tale ingiustizia è impropria de' padri nostri, perchè è contro ragione, e perchè al certo non avrebbe avuto il suo effetto, appunto perchè essendo il Da Ponte chiarissimo architetto, onesto e amico dello Scamozzi, si avrebbe rifiutato di eseguirlo. — Nè dicasi che lo Scamozzi lasciò, di suo volere, l'incarico ad Antonio amico suo, se fu in alto provato: 1.° che il modello di Antonio era diverso dal disegno di Vincenzo: — 2.° che Vincenzo non fu mai interpellato nelle quistioni e discussioni che nacquero poi intorno alla solidità della fabbrica. — Alle quali due pruove conviene aggiungere un altro fatto gravissimo ignoto al Temanza e non ricordato dal Lazzari, ed è, avere il Senato, col decreto 31 ottobre 1590, conceduto privilegio al Da Ponte, appunto per la felice riuscita di questa sua opera, di stampare la prospettiva e le armature da lui costrutte sotto l'arco del suo Ponte, sì quella che queste incise da Giacomo Franco, e che vedesi nel frontispizio del libro intitolato: *Habiti d'Huomeni et Donne Venetiane ec.*, coll'iscrizione: *Antonio da Ponte inventor*, 1610. — Notizia, che vale meglio a provare quanto proponemmo a principio, mentre nè il Da Ponte avrebbe chiesto privilegio di stampare una invenzione non sua, apponendovi il suo nome come autore, nè lo Scamozzi avrebbe usato silenzio, allora che veniva pubblicata per tale. — Certo non lo avria comportato la sua ambizione.

Dal fin qui riferito sorge in tutto suo lume la falsità dello Scamozzi medesimo, il quale, descrivendo nella sua opera d'*Architettura* le due invenzioni del Ponte in quistione, da lui presentate, chiude affermando: aversi fatta quell'opera secondo il suo disegno di un arco solo; *benchè* (sono le sue parole) *anche in questo, si è andato e levando ed aggiungendo alcune cose, piuttosto per iscemare la spesa, e accelerare il tempo, che perchè si credesse che fossero per portare alcuna bellezza; e ciò ho voluto dire, affine che quelli che vedranno questa invenzione, e l'opera fatta, ne siano molto bene avvertiti;* passo questo che trasse in errore lo Scolari, il quale credè ciecamente allo Scamozzi, senza considerare, che egli fu (come lo Scolari stesso scriveva nell'elogio che tributava a quell'architetto) *borioso e vanitoso così, da gridare, scendendo al sepolcro, che il suo nome avrebbe durato a pari dell'eternità; che ordinava a sè un monumento e busto degni di un par suo; che guastò, col fumo dell'ambizione, la utilità di ciò che dovea renderlo benemerito perpetuamente de' suoi; che la superbia e la fretta spinsero fra' dirupi la penna sua; che in fine tutti, lui morto, attestarono la sua smisurata ambizione.* — Sì, fu questa sua smisurata ambizione che lo trasse a pubblicare per sua l'opera di un altro; e fu poi grande viltà sua il dar fuori siffatta notizia, morto il Da Ponte: vile, che dovea farlo, quando l'autore potea smentirlo; falso, perchè dimostrammo luminosamente non esser sua invenzione, ma bensì di Antonio il Ponte eseguito.

Ma il commentatore Scamozziano suggella sue prove, recando innanzi una stampa rozzissima in legno, posseduta dal nobile sig. co. Leonardo Trissino di Vicenza, nella quale veggonsi disegnati i due pensieri dello Scamozzi; e sotto a quello portante il Ponte ad un sol arco stanno scritti questi versi scipiti:

> *Non mancò leggiadria nel bel modello*
> *Del tuo ponte, Scamozzi, insieme e l'arte;*
> *E conoscer ti fe' da noi per quello*
> *Che ti fa chiaro in questa e quella parte.*
> *Ma potesti formarnel col pennello.*
> *E farnel noto dottamente in carte,*
> *Lasciando ad altri oprar come volea*
> Conforme a questa, *od a qualunque idea.*

E segna le parole dell'ultimo verso *conforme a questa*, per cavarne la conseguenza, essersi eseguita l'opera appunto conforme a quella idea. — Ma lo chiamiamo a riflettere, che dicendosi ivi:

> *Lasciando ad altri oprar come volea*
> *Conforme a questa, od a qualunque idea,*

è dire palesemente, che lo Scamozzi potea bene mostrare quella sua invenzione col pennello, ma aver lasciato ad altri operare a lor senno, non importandogli seguissero eglino questa o qualunque altra idea, non mai, come intende il Commentatore, cioè, aver altri operato secondo quella invenzione, mentre sa egli che il pronome *questa*, unito colla corrispondenza di *quella*, accenna moltitudine, come insegna la Crusca, non mai la sola cosa additata da quel pronome.

Che se egli chiude la descrizione dell'accennato disegno, dicendo, *essere indiscreto colui che volesse da una stampa sì rozza e piccola, e da versi così dozzinali, ricavare confronti e notizie tali da poter entrare in ogni particolarità di confronto tra l'opera del Da Ponte e quella della idea Scamozziana;* noi lo faremo avvertito, che non da quella stampa sì informe, non da quei versi dettati in odio alle Muse ci accingeremmo a far ora confronto; ma sì dalla descrizione minuta che lasciava Scamozzi stesso di quel suo disegno, la quale posta a riscontro dell'opera imaginata, disegnata, modellata ed eseguita dal Da Ponte, mostrerà palesemente la falsità dello Scamozzi; il quale non si avvide, nella sua smodata ambizione, che appunto il suo scritto era l'accusa più solenne, anzi la capital sua condanna.

Dice adunque lo Scamozzi, parlando della sua invenzione ad un sol arco, che la luce di questo era di piedi 80. — Quello eretto dal Da Ponte è di piedi 83.

Dice che la larghezza di tutto il Ponte medesimo, sopra il piano, era di piedi 70. — Quella del Da Ponte è invece piedi 66.

La via di mezzo era dallo Scamozzi fissata, in larghezza, piedi 22. — Da Ponte la stabiliva a piedi 18, oncie 6 e tre quarti.

Le vie laterali minori, Vincenzo le segnava larghe piedi 8. — Antonio le eseguiva nella estensione di piedi 9, oncie 3 ed un quarto.

L'uno profondava le botteghe piedi 16. — L'altro soltanto piedi 14 e cinque oncie.

Il primo disponeva sul dorso del Ponte 28 botteghe. — Il secondo ristringevasi a fabbricarne sole ventiquattro.

Quello, in fine, fra un corpo e l'altro di botteghe imaginava una loggia ionica di 20 piedi, decorata di statue. — Questo congiunse le sue col mezzo di un arco semplice, per non dir inelegante e severo.

Domandiamo ora adesso, se il disegno descritto ed inciso dello Scamozzi, possa credersi, dal fatto confronto, il medesimo che eseguito fu poi dal Da Ponte? — Non pensiamo lo possa affermare niuno che ha fior d'intelletto, cognizione la più leggera dell'arte. — Nè certo lo affermerà alcuno che ritorni a dare uno sguardo, non solo al discorso confronto, ma eziandio ai fatti esposti, alle testimonianze storiche, ai documenti da noi riferiti e messi in tutta evidenza: per le quali cose portiamo speranza, che non saravvi più alcuno che militi sotto le insegne dello Scamozzi, convinto di falso e di vile.

In cotal guisa oppugnammo fin dal 1845 la opinione dello Scolari; nè alcuno dubitava più intorno al vero autore del Ponte di Rialto. Quando, due anni or sono, il chiarissimo abate Antonio Magrini, volgendo i suoi studii sull'argomento medesimo, per quello amore che nudre alle Buone Arti, ed esaminando i molti documenti

» dessins et documents publics, et aussi auprès du même lieu, de 1587, l'une de trois » arches et l'autre d'une seule arche. De l'invention à trois arches, un modèle fut » fait d'une raisonnable grandeur le . . . . . janvier 1587, et on décida de faire le » Pont. Mais après beaucoup de discussions, on finit par faire une œuvre suivant » l'invention d'une seule arche (notez qu'il ne dit pas de qui était cette invention), » et Scamozzi, ayant laissé les contestations du Pont au prote de l'office du Sel, son » ami et vieillard d'une grande expérience, il s'en alla à Sabionetta. »

Temanza dit que dans ce second passage, Stringa contredisant ce qu'il avait affirmé dans le premier, a soutenu que Scamozzi a été l'architecte de ce Pont, et qu'il (Stringa) avait fait cette addition uniquement pour faire plaisir à Scamozzi, qui voulait à tout prix passer pour l'auteur de ce même Pont.

Dans le commentaire que nous réfutons, il est dit, *qu'il n'est pas vrai que Stringa se soit contredit, et que ce qu'il écrit dans l'appendice n'est pas en opposition avec ce qu'il a écrit dans l'ouvrage;* et pour prouver cela, voici comment on argumente dans ce même commentaire: — *Scamozzi fait deux dessins et un modèle; c'est-à-dire, un Pont magnifique à trois arches, pour ne pas être inférieur dans la lutte à Palladio, et il fait aussi le modèle de ce pont; il en dessine un autre à une seule arche, et de celui-ci, œuvre d'une moindre importance, il omet de faire le modèle. — Stringa dans l'appendice ne fait que décrire ces deux inventions, dont la première fut en effet approuvée; et déjà Scamozzi était sur le point de l'emporter sur Palladio* (il faut noter toutefois qu'à ce moment Palladio était déjà mort, et qu'il avait fait le dessin pour ce Pont avant l'année 1570, c'est-à-dire, dix-huit ans avant les dessins faits par Scamozzi, et que conséquemment Palladio n'entrait pour rien dans cette lutte); *lorsque les députés pour le Pont recommencèrent à s'opposer au projet, comme trop dispendieux, et comme encombrant trop le canal, ainsi que comme exigeant un trop long travail. Que l'on fasse donc aussi un modèle de l'invention à une seule arche, et par économie, qu'on la prive de tout accessoire, sans que pour cela, il soit tout-à-fait sans ornement. Est-ce Scamozzi, qui fera ce modèle, lui qui a déjà en mains l'approbation du premier? Non pas. Voici le prote Da Ponte qui fait un modèle de l'invention de Scamozzi à une seule arche: le voilà exécuteur de l'œuvre: voilà que l'historien Morosini est véridique; voilà que la déposition de Da Ponte est vraie; voilà que Stringa loue avec raison et avec vérité, d'abord, non pas le modèle, non pas l'exécution, mais l'invention de Scamozzi, qui précisément laissa modeler et exécuter par son ami le prote, cette invention, qu'il regardait et qui était en effet d'une moindre importance, et faite décidément contre son gré.*

Nous soutenons, nous, au lieu de cela, que Temanza a tort, lors qu'il dit que Stringa a contredit dans le second passage ce qu'il avait affirmé dans le premier: nous soutenons que le commentateur a tort en croyant accorder à sa guise les deux passages en question, pour mettre la raison de son côté.

Dans le premier passage, Stringa dit en toutes lettres que *les procurateurs virent qu'enfin, avait prévalu la forme* (c'est-à-dire le modèle, car *forme* n'est pas dessin) *de celui qui fut présenté par un vieillard fort expert et versé dans cet art, nommé Antoine Da Ponte, homme* (notez les expressions) *digne d'éternel mémoire pour de nombreux travaux exécutés par lui, mais en particulier pour celui-ci.* — Comment donc Stringa aurait-il pu louer Da Ponte pour cette œuvre digne d'éternel mémoire, si Da Ponte, n'avait été que le metteur en œuvre du dessin? — Comment les provéditeurs pouvaient ils juger des modèles et des dessins présentés, en même temps, pour une même confrontation, pour un seul examen et pour un seul jugement, soit par Da Ponte, soit par Scamozzi, soit par tous les autres, qui furent nombreux, ainsi que nous l'avons vu? — Si le Commentateur niait que Da Ponte avait présenté un modèle de son invention, nous lui rappellerions qu'Antoine Da Ponte avait offert un et deux dessins le 20 décembre 1587, et les avait accompagnés d'illustrations analogues, ainsi qu'il appert par le document original existant dans les archives publiques, et comme il résulte de la déposition de Da Ponte lui-même, rapportée plus haut. Nous lui rappellerions ce que dit Scamozzi, c'est-à-dire, que lui aussi avait présenté un modèle de pont à trois arches et un dessin à un seule arche. — Les projets à une seule arche étaient donc au nombre de deux, l'un de Da Ponte en modèle, l'autre de Scamozzi en dessin. Comment, par conséquent, peut-on soutenir qu'Antoine a exécuté le dessin de Vincent, lorsque l'on a présenté en même temps le modèle de l'un et le dessin de l'autre? — En vérité, nous ne comprenons pas comment de si épaisses ténèbres ont pu s'élever là où le soleil brille en plein midi.

Mais, revenant à Stringa; nous disons qu'il ne se contredit pas dans le second passage, comme Temanza le croit. Car, Stringa en écrivant: « *Après beaucoup de discussions, on finit par faire une œuvre* (notez qu'il dit une œuvre et non pas l'œuvre) *suivant l'invention d'une seule arche* (et ici il parle en général et il n'indique pas en particulier l'œuvre de Vincent) et il poursuit: *Et Scamozzi, ayant laissé les contestations du Pont au prote de l'office du Sel, son ami, s'en alla à Sabionetta.* — Et ici, nous entendons très clairement et nous traduisons: Scamozzi, ayant laissé les contestations à celui, à qui avait été donné par le Sénat la charge de construire l'édifice, suivant le modèle choisi, s'en alla. En effet, Vincent laissait ces contestations, si ce n'est autrement, par force: et c'est si vrai que, ainsi que le note Lazzari dans son mémoire inédit, les provéditeurs ennuyés, peut-être, des menées et du caractère inquiet de Scamozzi, le payèrent, le 22 février 1588, du modèle qu'il avait fait à trois arches, exécuté peut-être par lui d'ordre de ces mêmes provéditeurs; et ils ne le consultèrent jamais plus par la suite.

Ici, un'autre considération arrive à propos, et c'est que s'il est vrai comme cela le paraît aussi d'après ce que Scamozzi lui-même le dit, qu'on avait décidé d'abord de construire le Pont suivant son invention à trois arches, et qu'il en fit le modèle, qui fut payé des deniers publics, parce qu'il avait été commandé par les provéditeurs, et non pas mis à exécution, comment donc arriva-t-il que, si on choisit ensuite le dessin d'une seule arche présenté par le même Scamozzi, on chargeât Da Ponte d'exécuter non pas seulement le modèle, mais aussi la construction? — Une telle injustice n'était pas dans les habitudes de nos ancêtres, car elle serait sans raison, et parce que certainement cela n'aurait pu avoir lieu, précisément par suite de la circonstance que Da Ponte, étant un illustre autant qu'un honnête architecte et ami de Scamozzi, se serait refusé de l'exécuter. — Que l'on ne dise pas non plus que Scamozzi abandonna spontanément ce travail à Antoine son ami, puisqu'il a été prouvé plus haut: 1.° que le modèle d'Antoine était différent du dessin de Vincent; — 2.° que Vincent ne fut pas jamais interpellé dans les questions et discussions, qui s'élevèrent ensuite sur la solidité de l'édifice. — À ces deux preuves, il convient d'ajouter un autre fait très grave, ignoré de Temanza et que Lazzari n'a pas rappelé, et c'est que le Sénat, par son décret du 31 octobre 1590, concéda le privilége à Da Ponte, précisément à cause de l'heureuse issue de cet ouvrage de lui, d'imprimer la perspective et les armatures construites par lui sous l'arche de son Pont, l'une aussi bien que les autres gravées pas Jacques Franco, et que l'on voit au frontispice du livre intitulé: *Habiti d'Huomeni et Donne Veneziane* (Costumes d'hommes et de femmes de Venise), avec l'inscription: *Antoine Da Ponte inventeur*, 1610. — Cette notice sert à mieux prouver encore ce que nous posâmes en principe; car, ni Da Ponte aurait mandé le privilége d'imprimer une invention qui n'aurait pas été la sienne, en y mettant son nom, comme en étant l'auteur, et d'un autre côté, Scamozzi n'aurait pas gardé le silence, lorsqu'on l'aurait publiée comme telle. — Son ambition ne le lui aurait certainement pas permis.

De ce que nous avons dit jusqu'ici, résulte parfaitement évidente la fausseté de Scamozzi lui-même qui, en décrivant dans son œuvre d'*Architecture*, les deux inventions du Pont dont il s'agit, présentées par lui, termine en affirmant que cette œuvre a été faite d'après son dessin à une seule arche; *bien que* (ce sont ses paroles), *en cela aussi on a ôté, on a ajouté quelques choses, plutôt pour diminuer la dépense et gagner du temps, que parce que l'on crût qu'elles pourraient amener aucun surcroit de beauté; et j'ai voulu dire cela, afin que ceux qui verront cette invention et l'œuvre exécutée, en demeurent bien prévenus.* C'est ce passage, qui a induit en erreur Scolari, qui a cru aveuglément Scamozzi, sans considérer que celui-ci a été (ainsi que Scolari lui-même l'a écrit dans l'éloge qu'il a fait de cet architecte) *vaniteux et orgueilleux, au point de s'écrier, lorsqu'il allait descendre au tombeau, que son nom aurait duré autant que l'éternité; qui s'arrangeait un monument et un buste dignes d'un homme tel que lui; qui gâta, par les fumées de l'ambition, l'utitité de ce qui devait le rendre à jamais bien méritant de ses concitoyens; que l'orgeuil et la hâte ont poussé sa plume au milieu des précipices; et qu'enfin, tout le monde, après sa mort, attesta son ambition démesurée.* — Oui, ce fut cette ambition démesurée qui l'entraina à publier, comme étant la sienne, l'œuvre d'autrui; et ce fut puis une grande lâcheté, d'avoir donné une semblable notice après la mort de Da Ponte; c'est lâche de sa part, car il aurait dû le faire, lorsque l'auteur pouvait le démentir; c'est faux, car nous avons démontré clairement que le pont tel qu'on l'a exécuté, n'est pas de son invention, mais au contraire de celle d'Antoine.

Mais le commentateur de Scamozzi met le sceau à ces preuves, en produisant une gravure sur bois très grossière, que possède le noble comte Léonard Trissino de Vicence, dans laquelle gravure, on voit dessinées les deux idées de Scamozzi, et sous celle indiquant le Pont à une seule arche, sont écrits les insipides vers suivants:

Non mancò leggiadria nel bel modello
Del tuo ponte, Scamozzi, insieme e l'arte;
E conoscer ti fe' da noi per quello
Che ti fa chiaro in questa e quella parte.
Ma potesti formarnel col pennello,
E farnel noto dottamente in carte,
Lasciando ad altri oprar come volea
Conforme a questa od a qualunque idea.

(Scamozzi, le beau modèle de ton pont n'a pas manqué d'agrément ni d'art; et il t'a fait connaître parmi nous comme un homme illustre dans l'une ou l'autre partie. Mais tu as pu le tracer au pinceau et nous le décrire doctement dans ton ouvrage, laissant à autrui d'agir comme il voulait conformément à cette idée ou à toute autre).

Et il souligne les mots du dernier vers: *conforme a questa,* pour en tirer la conséquence qu'on avait exécuté l'œuvre conforme précisément à cette idée. Mais nous l'invitons à remarquer que puisque l'on dit ici:

Lasciando ad altri oprar come volea
Conforme a questa, od a qualunque idea,

c'est dire ouvertement que Scamozzi pouvait bien avoir montré cette invention de lui avec le pinceau, mais avoir laissé à d'autres d'agir à leur fantaisie, étant indifférent à ce qu'ils suivissent l'une ou l'autre idée quelconque, non jamais, ainsi que l'entend le Commentateur, c'est-à-dire, que d'autres eussent agis d'après cette invention, tandis qu'il sait que le pronom *questa* (cette-ci) joint en correspondance de *quella* (celle-là) indique multitude, ainsi que l'enseigne la *Crusca*, et non jamais la seule chose indiquée par ce pronom.

Que s'il clôt la description du dessin dont il s'agit, en disant: *que ce serait être indiscret, que de prétendre d'après une gravure aussi grossière et petite et d'après des vers aussi vulgaires, en tirer des comparaisons et des notices telles, à pouvoir entrer dans tous détails de comparaison entre l'œuvre de Da Ponte et celle de l'idée de Scamozzi;* nous le préviendrons que ce n'est pas d'une gravure aussi informe,

che intorno a ciò si conservano nel pubblico veneto archivio; parve a lui di rivendicare l'invenzione del Ponte in discorso ad un uomo ignoto finora alla storia, cioè al nobile *Giovanni Alvise Boldù*, del quale però confessa non aver potuto ritrarre alcuna notizia, tranne quella ch'ebbe a padre Paolo, che nacque l'anno 1544, che s'impalmò, nel 1567, con Elisabetta Bondumier, di Francesco, e che da ultimo morì nel 1599.

A farsi forte nella sua opinione dimostra, il Magrini, innanzi tratto, avere Antonio Da Ponte prodotto il dì 20 decembre 1587, primo d'ogni altro architetto, il proprio parere, per la costruzione di un Ponte a tre archi, con tre strade fiancheggiate da due ordini di botteghe, con due piazze cinte d'ogn'intorno da botteghe nei capi estremi, suggellando la scrittura nel seguente modo: *Per farlo, secondo il mio parere, più grato alla veduta io faria esso Ponte senza botteghe dalle bande con lassar tutto averto, con fare i suoi appoggi e colonnette di pietra viva; in del resto osserveria l'ordine sopradetto; e questo è il mio parer, e se le potria far il suo coperto, et un ordine di colonne, il qual saria molto grato di veder.*

Questo passo servì al Magrini per ribattere l'opinione di chi afferma essere stato inventore Antonio del disegno di un Ponte ad un arco, che poi venne deputato di mandare ad effetto.—Ma, ad onta di ciò, non può disconfessare, subito dopo, che Antonio chiamato di quei giorni, unitamente ad altri architetti, per rispondere a nove quesiti che sopra la fabbrica si eran proposti dai provveditori, riconosceva più sicuro il Ponte a tre archi, mentre diceva *più comodo, più utile e più bello, anzi maraviglioso* il Ponte ad un arco; che qualche giorno dopo interrogato appositamente, chiamava questo forte del pari e sicuro, come quello dei tre archi; che infine porgendo lumi opportuni a tutte due le opinioni, formava, a richiesta de' provveditori medesimi, la perizia del costo, così del Ponte a tre vôlti, *secondo il modello, per lui fatto*, come di quello ad un vôlto solo, sommando quello del primo a ducati 142,809, ed a ducati 29,043 quello del secondo.

Quindi non sapremmo, perchè dopo di aver riferito questi fatti, dai quali risulta avere Antonio, bensì proposto il progetto di un Ponte a tre archi, ma avere eziandio poco dopo opinato essere quello di un arco solo *più comodo, più utile e più bello, anzi maraviglioso*, affermi il Magrini aversi manifestato il Da Ponte costante partigiano non di un Ponte ad un arco solo, sì di uno a tre, *indicando* (sono le sue parole) *di questo, come di suo concetto che ha fermo in mente, le dettagliate misure; appena dell'altro un sommario giudizio in successiva scrittura, per servire altrui;* mentre ne sembra confondere egli il primo progetto proposto, co' successivi pareri offerti da Antonio, e più confondere egli co' modelli da esso fatti, tanto del Ponte a tre archi, quanto di quello ad un arco solo, offrendo in base de' medesimi la perizia di costo di entrambi.

Nè poteva il Da Ponte calcolare la spesa di quello ad un arco solo, se la invenzione di esso Ponte non era fissata dal modello; modello che, non dicendosi da chi inventato, è ragionevole, anzi giustissimo, il credere essere stata opera sua, se egli costruiva quel modello, per lo quale, unitamente all'altro dei tre archi, riscuoteva, li 4 marzo 1589, ducati dieci per la spesa incontrata nel mandarli ad effetto. — E di vero, è da considerarsi autore il Da Ponte anche dell'opera ad un arco solo, ciò risultando dalla opinione esternata da lui intorno alla maggiore utilità e bellezza, anzi maraviglia del Ponte ad un arco, chè Antonio si era rimesso dal suo primo pensiero de' tre archi, e appunto, per le ragioni da lui esposte, avea mutato consiglio e posto in atto il concetto del Ponte ad un arco solo. — Laonde è fuori di ogni critica ragione il concluder che fa il chiarissimo Abate, cioè, *che il Da Ponte formasse un pensiero suo proprio di tre archi, costruendo due modelli piccoli pei due partiti, ad uso dei provveditori, sicchè sì il Da Ponte che lo Scamozzi, benchè concordi nell'idea di un Ponte a tre vôlti, niente hanno poi di comune per quella di un arco solo, mentre lo Scamozzi era uscito dalla gara, e il Da Ponte non dice aver dato di esso il disegno.* — Dunque, chiediamo, di chi sarà il disegno del Ponte ad un arco se non è di Antonio; di Antonio che afferma, in ultima consulta, essere il Ponte ad un arco *più utile, più comodo, più bello, anzi maraviglioso?* — Ognuno risponderà certamente che l'invenzione è di Antonio, come la esecuzione del modello e dell'opera, perchè se il Magrini vuole che il Da Ponte dicesse essere suo il disegno sul quale costruì il modello; altri, con più ragione, vorranno che il Magrini dica di quale autore era il disegno.

Ed egli appunto per rispondere alla inchiesta, conchiudeva il suo ragionamento nel modo surriferito, uscendo a provare essere di quel disegno autore il N. U. Giovanni Alvise Boldù, che, come notammo, è nome ignoto alla storia. — A provare il suo assunto incomincia a citare la testimonianza di Enea Piccolomini, pubblico professore di umane lettere in Venezia, il quale, nell'elogio da lui recitato in morte del doge Pasquale Cicogna, così si esprime: *Quaequidem omnia si maximam tibi admirationem movent, sic habete: fuisse tanti pontis fabrum Antonium Pontium, architectum autem Johannem Aloysium Bolduum, Pauli filium, tanto ingenio, tanta in rebus omnibus architectonicae artis peritia, tanta probitate, tantaque in patriam pietate virum ut nihil supra;* e deduce da questo passo, da lui riputato d'alta importanza, essere stato architetto, cioè inventore del Ponte in quistione, Giovanni Alvise Boldù, proto soltanto Antonio Da Ponte: e questo passo è per lui di tanto peso da vincere l'autorità di tutti i contemporanei affermanti, in quella vece, architetto inventore dell'opera Antonio; cioè, gli storici Morosini, Doglioni e Stringa, e l'incisore Giacomo Franco, che nel 1610 pubblicava la prospettiva di esso Ponte con sottovi l'inscrizione: *Antonio da Ponte inventor*, come dicemmo.

Ma non è chi non vegga che più testimonianze contemporanee han forza di distruggerne una sola; che l'autorità di un elogista, che magnifica le azioni del principe trapassato, e vuole incensare il corpo de' nobili presenti alle sue lodi, e più il Boldù, del quale sarà stato amico, e che perciò appella, con amplificazione retorica, in tutte cose di architettura peritissimo, di tanta probità, di tanta pietade verso la patria, da non esservi stato uomo maggiore di lui; quando di lui la storia non registra neppure il nome; quando non sostenne carica alcuna cospicua; in una parola, quando nessuno al mondo sapea che esistesse, se non era l'abate Magrini che, con magico incanto, lo facesse ora risorgere a nuova vita: che l'autorità di questo elogista, dicevasi, non è da porsi a raffronto con l'autorità di tre storici, i quali avevano l'ufficio, più che l'elogista, di tramandare a' posteri la memoria dei fatti con nota sincera: chè se vivi e presenti, come dice il Magrini, tutti quegli scrittori, il Piccolomini così parlava; vivo e presente d'altra parte il Piccolomini, lo smentivano il Morosini, il Doglioni e lo Stringa, e più lo smentiva il Doglioni, che dedicava la sua storia a quel medesimo Jacopo Foscarini, che fu uno de' tre provveditori alla fabbrica di cui si ragiona, e affermava senza ambagi e chiaramente, che *a fine che il Ponte di Rialto già ab antiquo di legname costrutto, sopra il quale solamente si può il canal grande passare, che divide la città in due parti, si facesse di pietra, furono eletti Marc'Antonio Barbaro, et Giacopo Foscarini Procuratori, et con loro insieme Luigi Georgio; li quali, accettando i disegni, i modelli, e l'opinioni, che da molti erano offerti per lo far della fabbrica, poi dovessero riferir ogni cosa: et in vero fra pochi giorni havendo eglino la commission eseguita, fu risolto farlo fare d'un solo arco, et di pietra viva sul modello presentato da Antonio Del Ponte, al quale fu perciò dato carico di ordinar essa fabbrica.*

Ma oltre alla testimonianza allegata del Piccolomini, a confermazione del suo asserto, reca in campo il Magrini li documenti originali da lui consultati. — Vediamo ora di qual valore riescano alla questione.

Riferisce il Magrini, che nel giorno 7 gennaio 1587, nel quale deliberavasi la parte del Ponte di pietra, anche Giovanni Alvise Boldù produceva il suo parere per la costruzione del Ponte, rispondendo ai nove quesiti già accennati; dicendo nella sua scrittura, diretta ai tre provveditori, *di rispondere di lor commissione*, come rispondevano per lor commissione altri ventitre architetti e periti, ed erano Giacomo Guberni, Guglielmo De Grandi, Tiberio Zorzi, Dionisio Boldi, Giovanni Di Girolamo, Paolo Dal Ponte, Felice Brunello, Bonajuto Lorino, Antonio Da Marchò, tutti unitamente al Boldù, opinanti pel Ponte ad un arco; Vincenzo Scamozzi, Antonio Da Ponte, Simon Sorella, Cristoforo Sorte, Giovanni Loredan, Giuseppe Dalla Fontana, Ottavio Fabris, Giovanni Antonio Scarpa, e Marchesin Marchesini, consiglianti l'erezione del Ponte a tre archi; e da ultimo Antonio Anguillara, Cesare Tasca, Tomaso Scala, Francesco Zamberlan, e persona segreta, le opinioni de' quali non ben lasciano vedere a qual partito inchinassero.

Esso Boldù dichiarava nella sua scrittura egualmente solido e bello e agevole alle ascese e discese, e facile al passaggio delle acque e delle cose così l'uno come l'altro dei due concetti (e qui è chiaro parlar egli de' concetti degli altri); ma pure riconoscendo men dispendiosa l'opera di un vôlto solo, più comodo al transito delle barche, non che al corso delle acque, che nei pilastri dei tre vôlti avriano trovato una spinta nel flusso e riflusso, finisce col pronunciarsi per lo Ponte ad un arco solo, di esso soltanto, dice il Magrini, dando le misure con questi termini: *Presupposto che l'arco solo sii per diametro passa 18 in circa, dico che il bolzone del Ponte sarà più alto dal comune dell'acqua piedi 22 once 3, di grossezza piedi 3 che fanno 25. Il balaustro piedi 4, che fanno 29; le fabbriche poi che van sopra il Ponte di quell'altezza parerà a Vostre Signorie Illustrissime.*

Afferma quindi il Magrini, da queste misure proposte dal Boldù, *esser facile riconoscere identificar molte parti principali con quelle che sussistono.* — Ma noi, in primo luogo, gli faremo osservare, come chiaramente si scorge anzi dal dettato del Boldù, avere egli prodotto la sua scrittura senza il corredo di un disegno, se vagamente suppone la forma e più vagamente ne fissa le misure; e quindi non avere avuto egli in mira altra idea fuor quella di stabilire in massima la scelta di un Ponte ad un arco solo, non quella di dare un disegno od una invenzione sua propria; ma dire semplicemente la sua opinione circa un modo o l'altro di costruzione, come era stato chiamato a riferire, e come la diedero tutti gli altri architetti, meno lo Scamozzi e il Da Ponte. — Poi gli faremo osservare esser falso identificare molte delle parti principali del Ponte proposto dal Boldù con quelle che sussistono, se intanto egli non ne indica, e vagamente, che quattro sole, e di esse nessuna, neppure per caso, s'incontra con quelle esistenti nell'opera.

E valga il vero. Il Boldù presuppone l'arco del diametro di passa 18, cioè di piedi veneti 90: e quello inventato ed eretto dal Da Ponte, come più sopra accennammo, è di piedi 83. — Dice il Boldù che l'altezza del Ponte dal livello del comune dell'acqua sarà piedi 22, once 3, e di grossezza piedi 3, che fanno 25, sbagliando nel calcolo di tre oncie: il Da Ponte fissava la freccia dell'arco (chè dal comune dell'acqua è erroneo fissar la misura) a piedi 18, oncie 5; e calcolando anche in via approssimativa l'altezza del comune dell'acqua, non è (secondo la fissò il Temanza) che piedi 21. — Indica il Boldù la grossezza dell'arco piedi 3; ed in quella vece il Da Ponte la stabilì a piedi 4.

È poi contro ogni ragione d'arte ciò che dice il Magrini, vale a dire, *che le misure soggiacessero all'atto della esecuzione, come sempre avviene, alle variazioni del maggior effetto;* mentre, una volta fissata la forma dal modello e le misure principali delle parti, non ponno queste alterarsi, senza alterar tutto il concetto; e se talvolta accade che si faccia in opera alcuna variazione, è questa soltanto nelle sacome, ne' profili e nelle parti accessorie, non mai nelle principali costituenti l'armonia e la bellezza dell'insieme e l'essenza della invenzione.

Da ciò quindi si riconosce, non con vane argomentazioni, ma con fatti inoppugnabili e ragioni d'arte, che il Boldù indicò a caso poche misure del Ponte che proponeva, non le fissò sopra un disegno da lui immaginato; disegno che mai si nominò dal Boldù o da altri, tranne una volta per via di citazione e come di cosa semplicemente tracciata e non da usarsi, per dimostrare le sue opinioni; dicendo lo stesso Boldù ne' piati insorti, intorno la sicurezza della fondazione del primo pilone, ed in consulta, che quel pilone è sicurissimo, che metterebbe la sua vita *per questa fortezza*, e che bisognava operar similmente nell'altro dall'altra parte del

que ce n'est pas de ces vers dictés en haine des Muses, que nous allons établir maintenant une comparaison; mais, vraiment de la description détaillée que Scamozzi lui-même laissait de ce dessin de lui; cette description placée en regard de l'œuvre imaginée, dessinée, modelée et exécutée par Da Ponte, montrera à l'évidence la fausseté de Scamozzi, qui ne s'aperçut pas, dans son ambition immodérée, que ses écrits étaient précisément l'accusation la plus solennelle, la condamnation même la plus capitale.

Scamozzi dit donc, en parlant de son invention à une seule arche, que l'ouverture de celle-ci était de 80 pieds. — Celle élevée par Da Ponte était de 83 pieds.

Il dit que la largeur de ce Pont tout entier, au dessus du niveau de l'eau, était de 70 pieds. — Celle de Da Ponte au contraire est de 66 pieds.

La voie du milieu avait été fixée par Scamozzi à 22 pieds, pour la largeur.—Da Ponte l'a établie à 18 pieds, six onces (pouces) et trois quarts.

Les plus petites voies latérales, suivant Vincent, étaient indiquées d'une largeur de 8 pieds. — Antoine Da Ponte les a exécutées d'une largeur de 9 pieds, 3 onces et un quart.

L'un donnait aux boutiques une profondeur de seize pieds. — L'autre seulement de 14 pieds, 5 pouces ou onces.

Le premier établissait sur le tablier du Pont 28 boutiques.—Le second se bornait à en établir seulement vingt-quatre.

L'un, enfin, entre l'un des corps de boutiques et l'autre, imaginait une galerie (*loggia*) ionique de vingt pieds, ornée de statues. — L'autre unit ses boutiques au moyen d'une arche simple, pour ne pas dire sans élégance et sévère.

Nous demandons maintenant si le dessin décrit et gravé de Scamozzi, peut, après confrontation faite, passer pour être le même qui a depuis été exécuté par Da Ponte? — Nous ne pensons pas que cela puisse être affirmé par quiconque aît du bon sens, ou la plus légère connaissance de l'art. — Certes, personne ne l'affirmera pour peu qu'on jette de nouveau un regard, non seulement à la confrontation ci-dessus, mais aussi aux faits que nous avons exposés, aux témoignages historiques, aux documents que nous avons rapportés et mis dans la plus grande évidence: aussi, d'après tout cela, nous avons tout lieu d'espérer qu'il n'y aura plus personne qui veuille combattre sous les drapeaux de Scamozzi, convaincu de fausseté et de lâcheté.

C'est ainsi que, dès 1845, nous combattions l'opinion de Scolari; et personne ne doutait plus quant au véritable auteur du Pont de Rialto; lorsque, il y a deux ans, l'illustre abbé Antoine Magrini dirigeant ses études sur ce même sujet, par l'amour qu'il nourrit pour les Beaux-Arts, et examinant les nombreux documents que l'on conserve dans les archives publiques de Venise, sur cette matière, jugea à propos de revendiquer l'invention de ce Pont en faveur d'un homme jusqu'ici inconnu dans l'histoire, c'est-à-dire, en faveur du noble *Jean-Alvise Boldù*, à l'égard duquel il avoue pourtant de n'avoir pu recueillir aucune notice, sauf celle qu'il était fils de Paul, qu'il naquit en 1544, se maria en 1567 avec Élisabeth, fille de François Bondumier, et qu'enfin il mourut en 1599.

Magrini, pour corroborer son opinion, démontre, avant tout, qu'Antoine Da Ponte avait présenté le 20 décembre 1587, avant tout autre architecte, son avis, pour la construction d'un Pont à trois arches, avec trois voies, flanquées de deux rangs de boutiques, avec deux places, ayant tout autour des boutiques aux extrémités, terminant son écrit de la manière suivante: *Pour le faire, à mon avis, plus agréable à la vue, j'établirais ce pont sans boutiques aux côtés en laissant tout ouvert, en faisant ses supports et colonnettes en pierre dure; quant au reste, j'observerais le même ordre; et ceci est mon avis; et on pourrait lui faire une couverture et un ordre de colonnes, qui serait d'un bel effet à la vue.*

Ce passage a servi à Magrini pour combattre l'opinion de ceux qui affirment qu'Antoine est l'inventeur du dessin d'un Pont à une arche, qu'il fut ensuite chargés d'exécuter. — Mais, ce néanmoins, il ne peut s'empêcher de reconnaître, aussitôt après, qu'Antoine, ayant été alors appelé, conjointement à d'autres architectes, pour répondre à neuf questions, que les provéditeurs avaient posées au sujet de cette construction, reconnaissait comme étant plus sûr le pont à trois arches, tandis qu'il regardait *comme plus commode, plus utile, plus beau, merveilleux même*, le pont à une seule arche; que, quelques jours après, interrogé expressément, il disait que le pont à une arche était aussi fort et aussi sûr que celui à trois arches; qu'enfin présentant les éclaircissements opportuns sur les deux opinions, il rédigeait à la demande des provéditeurs eux-mêmes, le devis du coût, aussi bien du pont à trois voûtes, *suivant le modèle fait par lui*, que du pont à une seule voûte, évaluant le premier à 142,809 ducats, et le second à 29,043 ducats.

Nous ne savons donc pas pourquoi, après avoir rapporté ces faits, desquels il résulte qu'Antoine a, il est vrai, proposé le projet d'un pont à trois arches, mais qu'il avait aussi opiné que celui à une arche *était plus commode, plus utile et plus beau, merveilleux même*, Magrini affirma que Da Ponte s'était montré constamment partisan, non pas d'un pont à une seule arche, mais de trois arches, *indiquant* (ce sont les paroles de Magrini) *de celui-ci, comme d'une pensée bien arrêtée dans son esprit, les mesures précises; et à peine un avis sommaire sur le second, dans un écrit subséquent, pour servir à autrui.* Magrini nous semble confondre le premier projet proposé, avec les avis successifs émis par Antoine, et le confondre encore plus avec les modèles faits par lui tant du pont à trois arches, que de celui à un'arche seule, offrant à l'appui de ces avis le coût de chacun de ses ponts.

Da Ponte ne pouvait d'ailleurs calculer la dépense d'un Pont à une seule arche, si l'invention de ce dernier n'avait pas été fixé par le modèle; modèle, dont l'inventeur n'étant pas indiqué, on doit raisonnablement croire, et même avec toute justice, que c'est l'œuvre de Da Ponte; qui s'il exécutait ce modèle, pour lequel, conjointement à l'autre de trois arches, il touchait le 4 mars 1589 dix ducats pour la dépense que l'exécution de ces mêmes modèles lui avait occasionnée; et vraiment, on doit regarder Da Ponte comme étant aussi l'auteur du pont à une seule arche, cela résultant de l'opinion manifestée par lui quant à la plus grande utilité, et beauté, merveilleuse même, du pont à une arche, car Antoine avait abandonné son premier projet de trois arches, et précisément pour les raisons exposées par lui, avait changé d'avis, et exécuté l'idée du pont à une seule arche. Aussi, est-ce hors de toute raison critique que l'illustre abbé conclut en disant, *que Da Ponte forma une pensée à lui personnelle de trois arches, en faisant deux petits modèles pour les deux projets, à l'usage des provéditeurs, de façon que Da Ponte aussi bien que Scamozzi, quoique d'accord dans l'idée d'un pont à trois voûtes, n'ont puis rien de commun pour celle d'une seule arche, tandis que Scamozzi était sorti de la lutte, et Da Ponte ne dit point d'avoir donné le dessin de ce pont.* — Nous demandons, donc de qui sera le dessin du pont à une arche, si ce n'est d'Antoine; d'Antoine, qui affirme, dans une dernière consultation, que le pont à une seule arche *est plus utile, plus commode, plus beau et même merveilleux?* — Chacun répondra certainement que l'invention est d'Antoine, comme l'exécution du modèle et de l'œuvre; parce que si Magrini veut que Da Ponte aît dit que c'était son dessin, celui sur lequel il a construit le modèle, d'autres avec plus de raisons voudront que Magrini dise de quel auteur était le dessin.

Précisément pour répondre à la demande, il concluait son raisonnement de la manière rapportée plus haut, en venant prouver que l'auteur de ce dessin est le noble Jean-Alvise Boldù, lequel, ainsi que nous l'avons noté, est un nom inconnu dans l'histoire. — Pour démontrer sa proposition, il commence à citer le témoignage d'Énée Piccolomini, professeur public d'humanités à Venise, qui, dans l'éloge, prononcé par lui lors de la mort du doge Pascal Cicogna, s'exprime ainsi: *Quæquidem omnia si maximam tibi admirationem movent, sic habete: fuisse tanti pontis fabrum Antonium Pontium, architectum autem Johannem Aloysium Bolduum, Pauli filium, tanto ingenio, tanta in rebus omnibus architectonicae artis peritia, tanta probitate, tantaque in patriam pietate virum ut nihil supra;* et il conclut de de ce passage rapporté par lui, et qui pour lui a une haute importance, que l'architecte, c'est-à-dire, l'architecte du pont en question c'est Jean-Alvise Boldù, et qu'Antoine Da Ponte n'a été que le prote: et ce passage est pour lui d'un si grand poids, qu'il met à néant l'autorité de tous les contemporains, lesquels assurent au contraire qu'Antoine est l'architecte, l'inventeur du pont; c'est-à-dire les historiens Morosini, Doglioni et Stringa, ainsi que le graveur Jacques Franco, qui publiait, en 1610, la perspective de ce pont, en plaçant au dessous l'inscription *Antonio Da Ponte inventor* (Antoine Da Ponte inventeur), ainsi que nous l'avons dit.

Mais il n'est personne qui ne voie que plusieurs témoignages contemporains ont la force d'en détruire un seul; que l'autorité d'un faiseur d'éloges, lequel exalte les gestes du prince décédé et veut encenser le corps de la noblesse, écoutant ses louanges, et plus encore Boldù, qui a peut-être été son ami, et qu'à cause de cela il appelle, par une amplification de rhétorique, homme très expert en toutes choses d'architecture, d'une si grande probité, de tant d'amour pour sa patrie, qu'il n'y en a pas eu qui lui fut supérieur: tandis que l'histoire n'enregistre pas même le nom de cet homme; tandis qu'il n'a rempli aucune haute charge publique; en un mot, quand personne au monde ne savait que cet homme existât, s'il n'y avait eu l'abbé Magrini, qui par un prodige de la magie, le fît résusciter à une vie nouvelle; que l'autorité de ce faiseur d'éloges, disions-nous, n'est pas de nature à pouvoir soutenir la comparaison avec l'autorité des trois historiens précités, dont la mission était, plutôt que celle du faiseur d'éloges, de transmettre à la postérité le mémoire des faits avec des notes sincères. Si (comme le dit Magrini), ces écrivains étaient en vie et présents pendant que Piccolomini parlait ainsi; d'autre part, Piccolomini, vivant et présent, était démenti par Morosini, Doglioni et Stringa, et il était encore plus démenti par Doglioni, qui dédiait son histoire à ce même Jacques Foscarini, qui fut l'un des trois provéditeurs pour la bâtisse dont nous nous occupons, et affirmait sans détour et clairement, *qu'afin que le Pont de Rialto, déjà construit de toute ancienneté en bois, sur lequel seul on peut passer le grand canal, qui divise la ville en deux parties, fût fait en pierre, on élut Marc-Antoine Barbaro et Jacques Foscarini en qualité de Provéditeurs, et avec eux Louis Giorgio, lesquels acceptant les dessins, les modèles et les opinions, qui leur étaient présentés par plusieurs pour exécuter cette construction, devaient ensuite faire un rapport sur le tout; et vraiment, au bout de quelques jours, ces provéditeurs, ayant exécuté la commission, on résolut de le faire à une seule arche et en pierre dure, sur le modèle présenté par Antoine Del Ponte, auquel on confia, à cause de cela, le soin de diriger la construction.*

Mais, outre le témoignage cité de Piccolomini, pour confirmer son assertion, Magrini met en avant les documents originaux consultés par lui. — Voyons quelle valeur ils ont dans la question.

Magrini rapporte que le 7 janvier 1587, jour où l'on prit la décision de faire le pont en pierre, Jean-Alvise Boldù produisit aussi son avis sur la construction du Pont, répondant aux neuf questions déjà indiquées; disant, dans son écrit adressé aux trois provéditeurs, *qu'il répondait par leur commission*, comme répondaient, par leur commission, les autres vingt-trois architectes et experts, qui étaient Jacques Guberni, Guillaume De Grandi, Tibère Zorzi, Denys Boldi, Jean De Jérôme, Paul Dal Ponte, Félix Brunello, Bonajuto Lorino, Antoine De Marchò, tous opinant, conjointement avec Boldù, pour un pont à une arche; Vincent Scamozzi, Antoine Da Ponte, Simon Sorella, Cristophe Sorte, Jean Lorédan, Joseph Dalla Fontana, Octave Fabris, Jean-Antoine Scarpa et Marchesin Marchesini conseillant la construction d'un Pont à trois arches; et enfin, Antoine Anguillara, César Tasca, Thomas Scala, François Zamberlan et un anonyme, dont les opinions ne permettent pas bien de discerner vers quel parti ils penchaient.

Boldù déclarait dans son écrit que l'une comme l'autre idée, se prêtait également à la solidité, à la beauté et à faciliter les montées et les descentes, ainsi que le

canale, *come anco havevamo destinato di fare, come nel mio disegno vecchio.* — E qui intendiamo per *disegno vecchio* un abbozzo, come notammo, tracciato per dimostrare più chiaramente le sue idee, un abbózzo inservibile, logoro, malandato, che non servì all'uso della fabbrica; non mai un disegno inventato a fine di porsi ad effetto. — E ciò, oltre che dimostrarlo le espressioni medesime, lo dicono le misure seconde che egli accenna, le quali variano dalle prime accennate da lui, ed alcune eziandio diversificano da quelle che si riscontran nell'opera.

Che poi il Boldù sia intervenuto in ogni questione promossa sulla fabbrica; che parli nelle sue scritture in forma da dipignere sè stesso in azione, ciò non vuol dire che egli fosse stato l'architetto inventore dell'opera, come deduce il Magrini, ma piuttosto un uomo, la cui opinione, siccome quella di un nobile ed instrutto nell'arte architettonica, acquistasse maggior peso presso il Senato, e quindi sia stata a lui onorariamente demandata la sopravveglianza artistica dell'opera, come avevano quella economica i provveditori.

Laonde, e dal contesto dei documenti recati in campo nuovamente dal Magrini, dalla ragione, dall'arte e dalla testimonianza di parecchi storici contemporanei e riputatissimi, crediamo comprovato a dovizia, contro l'elogista ampolloso Piccolomini, e contro il prefato Magrini, essere stato inventore ed esecutore del Ponte in quistione Antonio Da Ponte; sorvegliatore tecnico, se vuolsi, il Boldù.

FRANCESCO ZANOTTO

passage de l'eau et des choses (et ici il est clair qu'il parle des idées des autres); mais, cependant, tout en reconnaissant comme moins coûteuse l'œuvre d'une seule voûte, plus commode pour la circulation des barques, ainsi que pour le passage des eaux, qui auraient trouvé, dans les pilastres des trois voûtes, un obstacle pendant le flux et le reflux, finit par se prononcer pour le Pont à une seule arche, donnant (dit Magrini) les mesures de celui-ci seulement, en ces termes: *En supposant que l'arche unique ait un diamètre d'environ 18 pas, je dis que le dos du Pont sera plus élevé du niveau ordinaire de l'eau 22 pieds et 3 onces* (pouces), *avec une épaisseur de 3 pieds, ce qui fait 25. La balustrade 4 pieds, qui font 29; puis les édifices, qui doivent être bâtis dessus le pont de la hauteur qu'il plaira à Vos Seigneuries Illustrissimes.*

Magrini affirme ensuite que, par suite de ces mesures proposées par Boldù, *il est facile de reconnaitre que plusieurs parties principales s'identifient avec celles qui existent.* — Mais nous, en premier lieu, nous lui ferons observer que l'on aperçoit clairement au contraire de l'écrit de Boldù, qu'il l'a présenté sans l'accompagner d'un dessin, puisqu'il suppose vaguement la forme et plus vaguement encore il en fixe les mesures; et par suite, qu'il n'a eu en vue d'autre idée, sauf celle d'établir en principe le choix d'un Pont à une seule arche, et non point l'idée de donner un dessin ou une invention qui lui appartint en propre; mais dire simplement son opinion sur un mode ou sur un autre mode de construction, ainsi qu'il avait été appelé à se prononcer, et comme la donnèrent tous les autres architectes, moins Scamozzi et Da Ponte. — Puis nous lui ferons aussi observer qu'il est faux que plusieurs des parties principales du Pont proposées par Boldù s'identifient avec celles qui subsistent, si, en attendant, il n'en indique et encore que vaguement, que quatre seulement, et si aucune d'elles, pas même par hasard, ne se rencontre avec celles qui existent dans l'œuvre.

Disons le franchement: Boldù suppose le diamètre de l'arche de 18 pas, c'est-à-dire, de 90 pieds vénitiens; et celle inventée et construite par Da Ponte, comme nous l'avons indiqué plus haut, est de 83 pieds. Boldù dit que la hauteur du Pont, au dessus du niveau ordinaire de l'eau, sera de 22 pieds et 3 onces (pouces) et d'une épaisseur de 3 pieds, ce qui fait 25, se trompant ainsi, dans son calcul, de 3 onces: Da Ponte fixait la flèche de l'arche (car c'est une erreur que de fixer la mesure depuis le niveau ordinaire de l'eau) à 18 pieds 5 onces; et calculant, même approximativement, la hauteur depuis le niveau commun de l'eau, cette hauteur n'est que de 21 pieds, ainsi que Temanza l'a déterminée. — Boldù indique l'épaisseur de l'arche à 3 pieds; et au lieu de cela, Da Ponte l'établit à 4 pieds.

C'est ensuite, chose contraire à toutes les règles de l'art, l'assertion de dit Magrini, à savoir: *que les mesures aient été soumises, au moment de l'exécution, à des variations pour obtenir un plus grand effet, ainsi que cela arrive toujours:* car une fois la forme fixée par le modèle, ainsi que les mesures des parties principales, on ne peut altérer ces dernières, sans altérer la pensée tout-entière; et s'il arrive quelquefois que l'on fasse quelque variation dans une œuvre, cela n'a lieu que dans le formes, dans les profils et dans les parties accessoires; mais jamais dans les parties principales, qui constituent l'harmonie et la beauté de l'ensemble et l'essence de l'invention.

D'après cela, on reconnaît donc, non pas par de vaines argumentations, mais par des faits incontestables et par des raisons artistiques, que Boldù, s'il a indiqué au hasard quelques mesures du Pont qu'il proposait, il ne les fixa pas sur un dessin imaginé par lui, dessin que n'a jamais indiqué Boldù ou aucun autre, sauf une fois (comme par citation et comme une chose simplement tracée, et dont il ne faut pas se servir) pour démontrer ses opinions; Boldù lui-même disant, lors des discussions qui s'élevèrent à propos de la solidité des fondations de la première pile, et en consultation, que cette pile est très solide, qu'il jouerait sa tête *pour sa solidité* et qu'il fallait agir de même pour l'autre pile de l'autre côté du canal, *comme aussi nous avions déterminé de faire dans mon ancien dessin.* Ici, nous entendons par *ancien dessin,* un ébauche, ainsi que nous l'avons noté, tracé pour démontrer plus clairement ses idées, un ébauche impropre à servir, usé, abîmé, qui ne fut pas employé pour la construction; jamais un dessin inventé dans le but de le mettre à exécution. — Ceci, outre que cela est démontré, par les expressions elles-mêmes, cela est prouvé aussi par les secondes mesures qu'il indique, lesquelles sont différentes des premières données par lui, et quelques unes diffèrent aussi de celles qu'on trouve dans l'œuvre.

Si puis Boldù est intervenu dans toute question qui a été soulevée sur la construction, s'il a parlé dans ses écrits de façon à se représenter comme étant en action, cela ne veut pas dire qu'il aît été lui-même l'architecte inventeur de l'œuvre, comme Magrini en tire l'induction; mais cela signifie plutôt qu'étant un gentilhomme, instruit en architecture, son opinion était de quelque poids auprès du Sénat, et que par suite on lui a confié la surveillance honoraire et artistique de l'œuvre, de même que les provéditeurs en avaient la surveillance économique.

Ainsi donc, du contexte des documents, récemment produits au jour par Magrini, du raisonnement artistique, et du témoignage de plusieurs historiens contemporains des plus réputés, nous croyons qu'il demeure démontré à exubérance, contre l'emphatique faiseur d'éloges Piccolomini, et contre le susdit Magrini, que Da Ponte a été l'inventeur et le constructeur de ce Pont; que Boldù, si on le veut, en a été le surveillant artistique.

FRANÇOIS ZANOTTO.

FONDACO DE' TEDESCHI

TAVOLE 93. 94.

Sino da quando i Veneziani provvedevano di droghe tutta l'Europa, molti Tedeschi facevano soggiorno in Venezia a solo oggetto di traffico, e divenendo questo ognora più esteso, la Repubblica assegnò loro un casamento sul Canal grande, contiguo al Ponte di Rialto, ad uso di abitazione, e per deposito sì delle merci che qui acquistavano per trasportare altrove, come di quelle che in concambio provenivano dalla Germania. Questo edificio da quell'epoca s'incominciò a denominare *Fondaco de' Tedeschi* (1).

Nel febbraio dell'anno 1505 violento incendio lo ridusse in cenere, e, premendo al Senato di allettare una Nazione, che molto confluiva alla prosperità del suo commercio, decretò che fosse ricostruito in più ampia e regolar forma; il che ebbe effetto vivente il doge Leonardo Loredano, nella configurazione dimostrata dalle due Tavole qui annesse.

Ignoto affatto restò fino al principio del presente secolo il vero autore di questa grandiosa mole. Il Temanza (2) credeva che autore ne fosse Pietro Lombardo, deducendolo, con ragione, dall'esser egli a quel tempo in Venezia l'architetto più accreditato degli altri; ma dobbiamo anche in tale soggetto all'erudito bibliotecario Morelli una scoperta interessante la nostra storia delle Belle Arti.

Fra i Codici inediti da lui utilmente posseduti v'ha un poemetto elegiaco di Pietro Contarini, col titolo: *In Andream Grittum Panegyris*, che contiene la descrizione del ritorno di quel gran capitano, poi doge, in Venezia, correndo l'anno 1517, dopo di avere ricuperato alla Repubblica lo Stato di Terraferma, ed è detto in esso coi seguenti versi, essere il Fondaco dei Tedeschi opera di fra Giocondo (3):

Teutonicum mirare forum spectabile fama,
Nuper Jucundi nobile fratris opus.

È noto che fra Giovanni Giocondo, di patria veronese, fu non solo insigne letterato, avendo collazionato e pubblicato, nel principio del XVI secolo, varie opere di antichi scrittori, ma altresì eccellente architetto, dir potendosi il primo che con intelligenza mettesse mano ad emendare le corruzioni a cui soggiacque il testo di Vitruvio. Fu il primo che portasse la risorta architettura di là de' monti, chiamato in Francia da Lodovico XII, che lo dichiarò suo regio architetto, e precedendo il Serlio, che ivi si portò poi a richiesta di Francesco I (4). Eresse il nostro Giocondo in Parigi il grandioso ponte sulla Senna, detto di Nostra Donna; venne consultato dalla Veneta Repubblica in oggetti idraulici di somma importanza, e venne dalla medesima adoperato nelle fortificazioni di Trevigi; finalmente, ritrovandosi a Roma allorchè cessò di vivere Bramante, fu eletto dal Pontefice Leon X in direttore della fabbrica di s. Pietro in unione a Raffaello di Urbino ed al Sangallo (5).

Di così dotto e rinomato architetto italiano nè la patria sua, nè niun'altra città d'Italia possono con qualche certezza mostrare un'opera eretta coi suoi disegni, tranne Venezia, che pel Fondaco de'Tedeschi si può giustamente gloriare di poter unire un nome sì classico a quelli di tanti altri valenti artisti che l'hanno decorata, nulla essendovi che si opponga o faccia dubitare del sopraddetto documento, ch'è anzi avvalorato dal sapersi con verità, che nel 1506, epoca in cui si erigeva la nuova fabbrica, fra Giocondo era fermo in Venezia al servigio della Repubblica. Inoltre, confrontando i profili delle sue parti ornamentali con quegli usati da Pietro Lombardo, vi si riconosce fra essi un'assoluta varietà di stile (6).

Il disegno della Pianta dà a vedere, che questo edifizio è isolato, di figura non perfettamente quadrata, nè rettangola, non avendo potuto l'architetto uscire dagli antichi limiti. La fronte è sul Canal grande con ampio atrio, al quale approdano le barche per caricare o scaricare le merci; un lato è immerso nel rivo detto *del Fontego*, e gli altri due rispondono sulle pubbliche strade, con botteghe appigionabili. Il cortile è nel mezzo, circondato da portici che mettono ai magazzini destinati a custodia di varii effetti. Nel lato sulla strada, che sbocca al tragitto detto *del Buso*, si trova l'unico ingresso da terra, decorato di magnifica porta, la quale non corrisponde al centro del cortile, perchè rimane di faccia alla stradella che riesce al principio del Ponte di Rialto. Ciò fa dedurre che cotal sito d'ingresso sia stato prescritto all'architetto, poichè è ben ragionevole il credere, che di sua volontà, l'avrebbe aperto sull'altra strada, ch'è più ampia e frequentata, e dove poteva farlo corrispondere regolarmente alla media arcata del cortile, ed a quella dell'atrio sul Canale, presentando inoltre un piacevole punto di vista.

Sarebbe pure da desiderarsi che le due ale della facciata che fiancheggiano l'atrio fossero alquanto più rilevate, poichè nemmeno arrivano a contenere l'aggetto dell'imposta delle arcate di esso atrio.

Nei tre piani superiori, ai quali si monta per due opposte grandiose scale, girano gallerie d'intorno al cortile, e sonovi circa 200 stanze compartite in abitazioni. Dalle dette gallerie si può attinger l'acqua della cisterna, circondata dalle arcate che sporgono in esso cortile. Regolari ne sono i prospetti esterni ed interni, ricorrendo in tutti la cornice principale e quelle che separano i piani; e di egual forma e grandezza si ravvisano le finestre, disposte con esatta euritmia: cosicchè l'insieme di questo grandioso edifizio riesce di grave e solida semplicità, conveniente all'uso per cui fu innalzato; semplicità che se pur ora apparisce troppo rigida e disadorna, nei primi due secoli di sua età era però annobilita, esternamente ed internamente, da dipinti a buon fresco dei più celebri pennelli di nostra scuola, che lo avevano reso maggiormente famoso.

Dagli scrittori della veneta Storia pittorica si conviene che Giorgione sia stato il primo inventore, fra' nostri, di quell'egregio stile, per cui le pitture cominciarono con dolce violenza a rapire il cuore delle genti, e che piacendo a Tiziano il bel modo di colorire del condiscepolo, divenisse ad un tempo suo imitatore ed emulo; e furono le vaste pareti di questo Fondaco dei Tedeschi il campo in cui scese egli a combattere collo stesso esemplare, ed a superarlo.

In questa città contavansi molti fabbricati esternamente dipinti (7), e scorrendo per le piazze e pei canali ammiravansi le opere di Giorgione, di Tiziano, di Paolo, del Tintoretto e dei loro seguaci, come nei portici di Atene si ammiravano quelle dei greci pittori. Continue erano per tutta Italia nel XVI secolo le occasioni di nobili gare fra gli artisti; gare che, fomentate ed incoraggiate da generosi mecenati, furono il solo motivo per cui le Arti Belle salirono allora al più alto grado di perfezione.

GIANNANTONIO SELVA.

LES MAGASINS DES ALLEMANDS

PLANCHES 93, 94.

Dès le temps où le commerce des épices se trouvait concentré entre les mains des Vénitiens et qu' ils en étaient presque les seuls pourvoyeurs pour l' Europe entière, nombre d' Allemands séjournaient à Venise, uniquement en vue de ce trafic. Celui-ci devenant de jour en jour plus considérable, la République assigna aux Allemands un bâtiment sur le grand Canal, près du Pont de Rialto, soit comme habitation, soit pour y déposer les marchandises, qu' ils achetaient à Venise à l' effet de les transporter ailleurs, soit pour y tenir celles qui provenaient de l' Allemagne pour être échangées ici contre les autres. Dès ce moment, cet édifice commença à être désigné sous le nom de *Fondaco de' Tedeschi* (Magasins des Allemands) (1).

En février 1505, un violent incendie le réduisit en cendres; et le Sénat ayant à cœur de captiver une Nation, qui contribuait beaucoup à la prospérité de son commerce, décréta la reconstruction de ce bâtiment sur une plus vaste échelle et sous une forme régulière; ce qui fut exécuté pendant que vivait le doge Léonard Lorédan, et dans la configuration indiquée par les deux Planches ci-jointes.

Jusqu' au commencement de ce siècle, on ignorait complètement quel était le véritable auteur de ce grandiose édifice. Temanza (2) croyait pouvoir l'attribuer à Pierre Lombardo, et il arguait cela avec raison de ce que, à cette époque, celui-ci était l' architecte qui avait plus de renom que les autres à Venise. Mais nous devons encore à cet égard à l' érudit bibliothécaire Morelli une découverte intéressante pour nôtre histoire des Beaux-Arts.

Parmi les Codes inédits qu' il possède si utilement, il y a un petit poème élégiaque de Pierre Contarini, intitulé: *In Andream Grittum Panegyris*, et qui contient la description du retour de ce grand capitaine, élu doge depuis à Venise, en 1517, après qu' il eut reconquis à la République les provinces de Terre-ferme. Dans ce poème, il est dit, par les vers suivants, que le *Fondaco de' Tedeschi* est l' œuvre de frère Joconde (3):

Teutonicum mirare forum spectabile fama,
Nuper Jucundi nobile fratris opus.

On sait que frère Jean Joconde, véronais de naissance, fut non seulement un insigne homme de lettres, car il a réuni et publié, au commencement du XVI siècle, différents ouvrages d' anciens auteurs; mais en outre, un excellent architecte, et on pourrait même dire qu' il a été le premier à s' occuper avec intelligence de corriger les altérations que le texte de Vitruve avait subies. Il fut aussi le premier à porter la renaissante architecture au delà des monts, ayant été appelé en France par Louis XII, qui le nomma son architecte royal; et il précéda, dans ce royaume, Serlio, qui s' y rendit depuis, à la demande de Francois I (4). Nôtre Joconde construisit à Paris le pont grandiose sur la Seine, dit de Nôtre Dame; il fut consulté par la République de Venise dans des travaux hydrauliques d'une extrême importance, et fut employé par elle aux fortifications de Trévise. Enfin, étant à Rome, au moment où Bramante cessa de vivre, il fut choisi par Léon X comme directeur de la bâtisse de saint Pierre, conjointement avec Raphaël d' Urbin et Sangallo (5).

Ni sa patrie, ni aucune autre ville d' Italie ne peuvent montrer avec quelque certitude une œuvre érigée sur les dessins d' un architecte aussi instruit et aussi fameux, à l' exception de Venise; cette ville peut à bon droit être glorieuse de pouvoir au moyen du *Fondaco de' Tedeschi*, joindre un nom aussi classique à ceux de tant d' autres habiles artistes qui l' ont ornée. Il n' est rien, en effet, qui puisse s' opposer valablement au document que nous avons cité plus haut, ou faire douter de l' exactitude de l' indication qu' il contient; il est, au contraire corroboré par la circonstance, parfaitement avérée, qu' en 1506, époque où l' on élevait la nouvelle bâtisse, frère Joconde était à demeure à Venise, au service de la République. En outre, en confrontant les profils des parties d' ornement du *Fondaco de' Tedeschi* avec ceux que Pierre Lombardo pratiquait, on reconnaît entre les uns et les autres une différence absolue de style (6).

Le dessin du Plan fait reconnaître que l' edifice est isolé, que sa configuration n' est point parfaitement carrée, ni rectangulaire, l' architecte n' ayant pu sortir des anciennes limites. Le front est sur le grand Canal, ayant un ample vestibule, auquel abordent les barques pour charger ou décharger les marchandises. Un côté plonge dans le canal, dit *del Fontego*, et les deux autres donnent sur les voies publiques, avec des boutiques à louer. La cour est dans le milieu, entourée de portiques, par lesquels on a accès aux magasins, destinés à y garder les marchandises diverses. Sur le côté, donnant sur la voie, qui débouche au passage dit *del Buso*, est l' unique entrée du côté de terre; cette entrée est décorée par une magnifique porte, laquelle ne correspond pas au centre de la cour, parce qu' elle se trouve en face de la petite rue qui aboutit là, où commence le Pont de Rialto. On en peut conclure que ce point a dû être prescrit à l' architecte, pour y placer l'entrée, car, il est raisonnable de croire que, s' il avait été libre de le choisir à sa guise, il aurait préféré un autre point, pour y ouvrir une porte sur une autre rue plus large, plus fréquentée, et où il aurait pu faire correspondre régulièrement l' entrée à l' arcade du milieu de la cour, et à celle du vestibule sur le Canal, et offrir en outre un agréable point de vue.

Il aurait aussi été à désirer que les deux ailes de la façade, qui flanquent le vestibule fussent plus en dehors, car elles n' arrivent pas même à contenir la saillie de l' imposte des arcades de ce même vestibule.

Aux trois étages supérieurs, auxquels on arrive par deux grandioses escaliers, en face l' un de l' autre, des galeries font le tour de la cour et il y a environ 200 locaux, distribués pour habitations. De ces galeries, on peut puiser l' eau de la citerne, qui est entourée des arcades donnant sur cette cour. Les façades extérieures et intérieures de l' édifice sont régulières; la corniche principale, aussi bien que celles qui séparent les étages, régnant dans toutes les fenêtres disposées avec une exacte eurithmie, sont d'une forme et d' une grandeur égales; en sorte que l' ensemble de ce grandiose édifice présente l' aspect d' une grave et solide simplicité, qui convient à l' usage pour lequel il fut élevé. Cette simplicité pourrait paraître aujourd' hui un peu trop sévère et dépouillée de tout ornement; mais dans les deux premiers siècles après la construction de l' édifice, il était enrichi intérieurement et extérieurement de peintures à fresque des plus célèbres maîtres de nôtre école, qui l' avaient rendu encore plus célèbre.

Les auteurs qui ont écrit l'Histoire de la peinture vénitienne sont d'accord pour établir que Giorgione a été le premier inventeur parmi nous de ce beau style, par lequel les peintures commencèrent, par une douce violence, à enlever les cœurs; et que la belle manière de colorier de son condisciple ayant plu au Titien, il devint à la fois son imitateur et son rival; et ce furent les vastes parois de ce *Fondaco dei Tedeschi*, qui devinrent le champ-clos, dans lequel il descendit pour combattre son modèle et le surpasser.

On comptait à Venise de nombreux édifices peints extérieurement (7); et en parcourant les places et les canaux, on admirait les œuvres de Giorgione, du Titien, de Paul (Véronais), du Tintoret et de leurs élèves; de même que dans les portiques d' Athènes, on admirait celles des peintres grecs. Au XVI siècle, dans toute l' Italie, il y avait de continuelles occasions de semblables luttes entre les artistes; luttes, qui fomentées et encouragées par de généreux mécènes, furent la cause unique pour laquelle les Beaux-Arts s' élevèrent alors au plus haut degré de perfection.

JEAN ANTOINE SELVA.

Plan général des Magasins

Taglio per lungo del Fondaco de' Tedeschi.

Coupe par la longueur des Magasins des Allemands

Prospetto del detto Fondaco sul [illegible]

Façade de ces mêmes Magasins sur le [illegible]

NOTE

(1) Il Sabellico, nel libro secondo *de Venetae Urbis situ,* così scriveva di questo Fondaco nel 1494.... *ad dexteram Germanicum se offert emporium: locus alto rivo imminet, plurimi hic germani sanguinis conductis ad id circa atrium cubiculis, negociantur; ingens inde rei publicæ vectigal, quidquid rursus inde affertur, hic negociatorum oculis subjicitur: plura semper navigia, ad mercium vecturam, quae situ subjectis haerent ripis . . .*

(2) Nelle *Vite dei più celebri Architetti e Scultori Veneziani che fiorirono nel secolo XVI.* Venezia, 1778, in 4.°, pag. 90.

(3) Notizia di Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, scritta da un Anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli ecc. Bassano, 1800, in 8.°, Nota 147.

(4) Riporto ciò che del Serlio scrisse Filiberto De l' Orme, rinomato architetto francese, perchè onorevole all' Italia, al Serlio ed alla ingenuità dello stesso De l' Orme. Parlando egli dell' Anfiteatro romano, dice: *Il me semble qu' il n' est pas besoing vous en donner autre desseing ou histoire, veu que messire Sébastian Serlio l' a faict imprimer en son livre, ainsi qu' un chacun le peult voir avec plusieurs autres belles antiquitez: estant le tout en très bon ordre. C' est luy qui a donné le premier aux François par ses livres et desseings, la cognoissance des édifices antiques et de plusieurs fort belles inventions, estant homme de bien, ainsi que je l' ay cogneu, et de fort bonne âme, pour avoir publié et donné de bon coeur ce qu' il avoit mesuré, veu, et retiré des antiquitez. Tome premier de l' Architecture de Philibert De l'Orme, à Paris, en 1568, fol.° lib. VII, chap. 1.*

(5) Siamo obbligati al Vasari di averci tramandato importanti memorie di fra Giocondo; e parlano di lui il march. Maffei nella *Verona illustrata,* il march. Polleni nelle sue *Exercitationes Vitruvianae;* e più diffuse notizie si hanno nelle Vite del Temanza, alla pag. 54.

Un Elogio di fra Giocondo fu pure letto nell' anno 1839 nella pubblica distribuzione de' Premi della R. Accademia di Belle Arti dal prof. Emilio Tipaldo.

(6) Così sull' autorità di Pietro Contarini giudicava il Morelli, al quale il Selva qui piega. Ma in quella vece, Marino Sanuto, contemporaneo alla fabbrica, ne' suoi *Diarii* inediti (Vol. VI, pag. 120), la dice opera di un Girolamo Todesco, ed, a confermazione della di lui testimonianza, l' abate Cadorin *(Pareri* ec. pag. 144) trasse un decreto di Pregadi, in data 19 giugno 1505, col quale si approva il modello di quest' opera, costrutto dal prefato Todesco. — Dice bene il Selvatico che le enunciate testimonianze mostransi più degne di fede, che non il distico di un poeta; il quale, benchè contemporaneo, era poi sempre poeta. E questo valga anche per lo elogista Piccolomini, che fa architetto del ponte di Rialto Giovanni Boldù, invece di Antonio Da Ponte. F. Zanotto.

(7) Vedi Zanetti; *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani,* in fol.

AGGIUNTA

Ottenuto questo fabbricato un recente ristauro, vennero demolite per tale occasione le due estreme torricelle, e a queste si sostituirono le merlature, eguali alle altre esistenti. Quale sia stata la cagione che indusse a ciò fare non sappiamo. Certo è che, per tale maniera, si alterò il disegno del prospetto. Oltre a cosiffatta alterazione, due altri inconvenienti ne derivarono. Il primo, che furono tolte le due iscrizioni storiche, locate fra le finestre della parte demolita, e che nella nostra tavola si veggono ancora tracciate; ed il secondo, che distrutte rimasero due figure del Giorgione, forse le più conservate tra le superstiti.

E poichè abbiam nominato il Giorgione, diremo che, allorquando Tiziano colorì insieme con esso l' esterno di questo Fondaco, mise tutto l' animo per vincere il rivale. E di fatti raccontasi dagli storici che gli amici di quello si rallegravano seco lui per la facile riuscita dell' opera, principalmente nella parte condotta da Tiziano, credendola essi invece fattura di Giorgione: equivoco che valse a far discendere quest' ultimo allo sdegno, e a non più voler che il Vecellio praticasse in sua casa. Ma se anche ciò fosse, è pur vero che il Barbarella pose tal magistero nel colorir sue figure, che disputò la palma ai meriti di Tiziano, il quale da un tanto emolo trasse precipuamente di che ingrandir la maniera, e soltanto fu a lui superiore perchè longevo, per cui potè assicurare la gloria del suo primato con molte, grandi e stupende opere; quando furono tronche appena sul nascere le palme del Giorgione.

FRANCESCO ZANOTTO.

NOTES

(1) Sabellico, au second livre de l'ouvrage *de Venetae Urbis situ*, s'exprimait ainsi en 1491, sur ce *Fondaco: ad dexteram Germanicum se offert emporium: locus alto rivo imminet, plurimi hic germani sanguinis conductis ad id circa atrium cubiculis negociantur; ingens inde rei publicæ, vectigal, quidquid rursus inde affertur, hic negociatorum oculis subjicitur: plura semper navigia, ad mercium vecturam, quae situ subjectis haerent ripis . . .*

(2) Dans les *Vies des plus célèbres Architectes et Sculpteurs Vénitiens qui fleurirent au XVI siècle*. Venise, 1778, in 4.°, page 90.

(3) Notice sur des Œuvres de dessin à la première moitié du XVI siècle, écrite par un Anonyme de ce temps, publiée et illustrée par D. Jacques Morelli, etc. Bassano, 1800, in 8.°, note 147.

(4) Nous reproduisons ce qu'a écrit sur Serlio Philibert De l'Orme, célèbre architecte français parce que cela fait également honneur à l'Italie, à Serlio, et à la loyauté de De l'Orme lui-même. Parlant de l'Anphithéatre romain, il dit: *Il me semble qu'il n'est pas besoin vous en donner autre desseing ou histoire, veu que messire Sébastian Serlio l'a faict imprimer en son livre, ainsi qu'un chacun le peult voir avec plusieurs autres belles antiquitez: estant le tout en très bon ordre. C'est luy qui a donné le premier aux François, par ses livres et desseings, la cognoissance des édifices antiques et de plusieurs fort belles inventions, estant homme de bien, ainsi que je l'ay cogneu, et de fort bonne âme, pour avoir publié et donné de bon coeur ce qu'il avoit mesuré, veu, et retiré des antiquitez. Tome premier de l'Architecture de Philibert De l'Orme, a Paris, en 1568, in fol.° Livre VII*, chap. 1.

(5) Nous sommes redevables à Vasari de nous avoir transmis d'importants mémoires de frère Joconde. Ont aussi parlé de lui le marquis Maffei dans *Vérone illustrée*, le marquis Polleni dans ses *Exercitationes Vitruvianae*; et on a des notices plus étendues dans les *Vies de Temanza*, page 54.

L'éloge de frère Joconde à été prononcé l'an 1839, à la distribution des Prix de l'Académie Royale des Beaux-Arts (de Venise) par le professeur Émile Tipaldo.

(6) C'est ainsi que, sur l'autorité de Pierre Contarini, jugeait Morelli, envers qui Selva penche ici. Mais Marin Sanuto au contraire, auteur contemporain de la bâtisse de l'édifice, dans ses *Diarii* inédits (Vol. VI, page 420), dit que c'est l'œuvre d'un certain Jérôme Todesco; et en confirmation de ce témoignage, l'abbé Cadorin (*Pareri*, etc. page 144) a produit un décret de Pregadi, daté du 19 juin 1505, qui approuve le modèle de cette œuvre, exécuté par le dit Todesco. — Selvatico dit avec raison que les témoignages sus-énoncés paraissent plus dignes de foi que le dystique d'un poète, lequel, bien que contemporain, n'en est pas moins toujours un poète. Ceci doit aussi valoir pour Piccolomini, élogiste, qui indique messire Jean Boldù, au lieu d'Antoine Da Ponte, comme architecte du Pont de Rialto. F. Zanotto.

(7) Voyez Zanetti; *Différentes peintures à fresque des principaux maîtres vénitiens*, in folio.

SUPPLÉMENT

Ce bâtiment ayant été tout récemment restauré, on a démoli, à cette occasion, les deux tourelles des extrémités, et on leur a substitué les crénelures semblables à celles qui existaient déjà. Nous ignorons la raison qui a pu décider ce changement: quelle qu'elle soit, il est certain qu'on a ainsi altéré le dessin de la façade. Indépendamment de cette altération, il en est résulté deux autres inconvénients. D'abord, on a enlevé les deux inscriptions historiques, placées entre les fenêtres de la partie qui a été démolie, et que l'on voit encore tracées sur nôtre planche; et ensuite, deux figures du Giorgione, les mieux conservées peut-être des celles qui restaient, ont été détruites.

Puisque nous avons nommé le Giorgione, nous dirons que lorsque le Titien peignit avec lui la façade extérieure de ce *Fondaco*, il mit tout en œuvre pour surpasser son rival. Les historiens rapportent, en effet, que les amis de Giorgione le félicitaient pour l'heureux succès de l'œuvre, surtout dans la partie exécutée par le Titien, la croyant peinte par Giorgione; cet équivoque exaspéra tellement ce dernier, qu'il défendit à Vecellio de remettre à l'avenir les pieds chez lui. Lors même que ce fait serait constant, il n'en est pas moins vrai que Barbarella (nom propre du Giorgione) déploya, dans l'exécution de ses figures, une magie telle qu'il disputa la palme au génie du Titien; celui-ci de sa lutte avec un aussi grand rival, retira le parti d'agrandir sa manière; et il n'a été supérieur au Giorgione que parce qu'ayant véçu plus long temps que lui, il put assurer la gloire de sa primauté par de nombreux, de grands et d'admirables travaux, tandis que les lauriers du Giorgione se sont trouvées arrêtés, presque en naissant, par sa mort.

FRANÇOIS ZANOTTO.

TEMPIO DEL SANTISSIMO SALVATORE

TAVOLE 95, 96, 97, 98, 99.

La descrizione che dà il chiaro Temanza di questo magnifico Tempio è così evidente, circostanziata e precisa, e così giusto è il giudizio ch' egli ne porge, che non sapremmo cosa aggiungervi, cosa sottrarne. Non è perciò per risparmio di fatica, ma per amore di esattezza che ne riportiamo l' intero squarcio, confessando ingenuamente, che, ove pure tentassimo di farcene autori, non potremmo valerci che delle sue stesse parole.

Premesso che la molta stima guadagnatasi da Tullio Lombardo presso i Canonici Regolari di Trevigi per la chiesa della Madonna Grande gli meritò, dai Canonici dello stesso instituto in Venezia, di venire prescelto ad ogni altro per l' ordinazione della loro chiesa di s. Salvatore; e premesso pure che, tranne la sola tribuna e parte della cappella maggiore, cominciata da Giorgio Spavento, a lui già premorto, l' opera è tutta di Tullio, ecco come ne parla il nostro biografo:

« La pianta di questo Tempio è particolarissima. Ella è come una di » quelle chiese patriarcali, che hanno tre tresse o traverse: una maggiore » verso la sommità, e due minori, ma eguali, sotto di quella. Sicchè sono tre » crociere formate di tre grandiosi archi, che s' innalzano fino al tetto. Questi » archi sono messi in mezzo da altri archi minori su cadaun lato del Tempio, » i quali formano tante cappelline. La cappella maggiore, fatta a tribuna, è » della stessa simmetria ed ampiezza degli archi delle crociere, con cappelline » sui lati, corrispondenti alle già descritte. L' ordine principale è di pilastri » corintii con piedistallo e sopraornato; sopra il quale vi è un bell' attico, » che regge i vôlti delle maggiori crociere e della navata. Gli archi delle » cappelline sono sostenuti da pilastri di ordine jonico aderenti ai pilastri » corintii delle arcate maggiori. Belle sono le modanature delle cornici, e » squisiti gl' intagli dei capitelli corintii (1), che, sebbene di una sola mano » di foglie, sono però di elegante disegno. In somma questa è un'opera degna » di ogni laude. L' unità, la semplicità, la varietà e l' eleganza gareggiano » insieme. Dirò anche che fu questa la prima volta che si vide introdotto » l' attico sulle cornici sovrane nell' interno de' templi, e che questo è l' unico » caso che a'miei occhi riesca elegante ed armonioso. Questo attico sulle cor- » nici sovrane dentro ai templi oggidì è in grande uso; se con ragione, od a » capriccio, se con buon successo o no, lascierò che altri il decidano (2). »

A chi dopo di ciò ci chiedesse qual siavi rapporto fra le tre dimensioni di questo Tempio, larghezza, lunghezza ed altezza, risponderemmo molto facilmente, che tutto ciò riceve la sua prescrizione dagli archi maggiori o minori, i quali danno legge a tutto il contesto. Nè questi sono altrimenti determinati a capriccio, ma bensì con saggie ed avvedute misure, mentre gli archi principali crescono poco del doppio della loro larghezza, ed i secondarii, ammettendo un grado maggiore di sveltezza, riescono pure relativamente più alti (3).

Si sa che lo Scamozzi ebbe il merito di emendare in questo edifizio un difetto considerabile, quello della molta scarsezza di luce, coll' aprire nel mezzo di cadauna delle tre cupole una lanterna: ripiego felicissimo che corrispose con pieno successo al bisogno, nè punto alterò la simmetria della fabbrica.

Le muraglie di questo Tempio sono pressochè tutte rivestite di magnifici e sontuosi mausolei, i quali grandeggiano anche di troppo a spese dell'opera, nè sono in ogni loro parte di stile il più gastigato. Noi ci limiteremo a parlare del più bello, che diamo per ciò appunto intagliato con apposito disegno in iscala molto maggiore di quella che valse per lo spaccato. Fu desso ordinato da Jacopo Sansovino pel doge Francesco Veniero, che morì nell'anno 1556. Si solleva sopra maestoso stilobate che pareggia in altezza il piedistallo dell' ordine principale. Serve questo come di basamento e sostegno a tutta la mole, che s' erge gigante fino a toccare colla sua cima il soffitto dell' architrave. L' autore dispose con saggia economia che il piedistallo delle colonne non eccedesse la metà del sottoposto stilobate, escluso anche lo zoccolo che poggia sul pavimento. Scompartì l' opera in tre intercolunnii, quel di mezzo più largo, siccome quello che riceve la statua del Doge, il quale, coperto delle cospicue insegne di sua suprema dignità, dorme sonno di pace, steso sul nobile avello sorretto da ben inteso piedistallo, avente nel campo una elegante iscrizione allusiva alle rare virtù dell' estinto. Nella mezza luna dell' arco è scolpita a basso rilievo Maria che sostiene Cristo morto sulle ginocchia, con da un lato il nostro Doge, e dall' altro il Serafico, genuflessi in atto di preghiera e di omaggio. Negl' intercolunnii laterali figurano due ornatissime nicchie con istatue di mano dello stesso Sansovino, il quale, sebbene le facesse quasi ottuagenario, ben mostra che il suo antico valore non era ancora morto. Superiormente a queste, nell' attico, sonovi le solite targhe collo stemma della famiglia, ed il pileo ducale. Tutta l' opera è di pietra istriana, toltine i fusti delle colonne e gli specchi dei piedistalli che sono di greco, le intarsiature de' campi sono di marmi i più peregrini; ed all' uso di quel tempo non poche membrature, ed i bellissimi capitelli compositi in un ai lembi delle vesti, e al paludamento ducale, sono posti ad oro: lo che tutto dona uno splendore ed una ricchezza straordinaria a questo monumento.

Non si manca pure di dare a parte il disegno del secondo altare a mano manca, entrando dalla porta maggiore. Anche senza l'autorità del Temanza, il carattere del suo stile ce lo annunzia senza equivoco opera di Guglielmo Bergamasco, di cui è non meno il maggior altare. Non la cede agli altri per ricchezza e varietà di marmi, e per leggiadria di ornamenti. Un arcone che s' involta sopra due colonne spiccate, ed altro arco interno, che gli muove parallelo, parimente girato sopra eguali colonne, ne costituiscono la grandiosa e semplice tessitura. Alla stessa linea di queste v' hanno altre due colonne, che formano ala e fiancheggio al descritto altare, coronato da maestosa cornice, saggiamente compartita e benissimo profilata con suo frontespizio. Primeggia, di mezzo all'arco, la bella statua di san Girolamo, scolpita da Tommaso Lombardo; e l' immensità di Dio, simboleggiata dall' Eterno Padre che spazia fra le nubi col corteggio di Angioletti, si trova espressa nel sovrapposto bassorilievo. Il parapetto dell' altare, che porta nel centro una targa gentilizia, è di magnifico disegno e di più bella esecuzione. Quanto ci riescono leggiadri quei comparti introdotti a guisa di fregio sotto all' archivolto di detto arco, che alternativamente presenta delle teste di cherubini, altrettanto non possono andarci a grado quelle nicchiette scavate nei lati obbliqui soggetti ad esso. Ci sembra altresì che le colonne poco trionfino, assorbite dal grandioso di tutta la massa.

La facciata di questo Tempio, qualunque ne sia l' architetto, non merita di aver luogo in questa Collezione.

ANTONIO DIEDO.

TEMPLE DU TRÈS SAINT SAUVEUR

PLANCHES 95, 96, 97, 98, 99.

La description que l'illustre Temanza donne de ce Temple magnifique est si claire, si circonstanciée et si précise; le jugement qu'il forme sur cet édifice est si bien fondé, que nous ne saurions rien ajouter, rien retrancher de ce qu'il nous a transmis à cet égard. Ce n'est donc point pour nous épargner de la peine, mais uniquement par le désir d'être plus exact, que nous rapportons en entier le passage de cet auteur; et nous avouons franchement que, lors même que nous tenterions de l'écrire de nous-même, nous ne pourrions que nous servir de ses propres termes.

Après avoir établi que la grande considération, que Tullius Lombardo s'était acquis de la part des Chanoines Réguliers de Trévise, par suite de l'érection de l'église de la *Madonna Grande*, lui valut la confiance des Chanoines de la même règle à Venise, qui le préférèrent à tout autre architecte pour diriger la construction de leur église du T. S. Sauveur; et après avoir dit aussi que, sauf la tribune seule et partie de la grande chapelle, commencées par Georges Spavento, mort avant Tullius, l'œuvre entière est de ce dernier; voici comment nôtre biographe s'exprime à cet égard:

« Le plan de ce Temple est tout-à-fait singulier. Il est comme celui d'une » de ces églises patriarcales, qui ont trois *tresses* ou traverses: une plus » grande vers les extrémités, et deux plus petites, mais égales entr'elles, » sous l'autre. En sorte, que ce sont trois croix, formées par trois arches » grandioses, qui s'élèvent jusques à la toiture. Ces arches sont au milieu » d'autres arches plus petites, sur chaque côté du Temple, lesquelles forment autant de petites chapelles. La grande chapelle, faite en forme de » tribune, a la même symétrie et la même ampleur que les arches des croix, » avec de petites chapelles sur les côtés, correspondant aux autres déjà indiquées. L'ordre principal est en pilastres corinthiens avec piédestal et surornement, au dessus duquel, il y a un bel attique, soutenant les voûtes » des grandes croix et de la nef. Les arches des petites chapelles sont supportées par des pilastres d'ordre ionique, adhérant aux pilastres corinthiens » des plus grandes arcades. Les moulures des corniches sont fort belles, et » les chapiteaux corinthiens (1), qui sont d'un élégant dessin, bien que leurs » feuillages soient d'une seule main, ont d'exquises ciselures. En un mot, » c'est une œuvre digne des plus grand éloges. L'unité, la simplicité, la variété et l'élégance y luttent à l'envi. Je dirai en outre, que c'est ici la première fois, que l'on a vu introduire l'application de l'attique sur les corniches principales dans l'intérieur des temples, et que celui-ci est le seul » cas, où cette idée aît eu, à mes yeux, le bonheur de donner de l'élégance » et de l'harmonie aux édifices dans lesquels cette disposition a été adoptée. » Cette même disposition de l'attique sur les corniches principales dans l'intérieur des temples, est fort en usage aujourd'hui; si c'est avec raison, ou » par l'effet d'un caprice, si c'est avec succès, ou non, je laisserai à d'autres » le soin de le décider (2). »

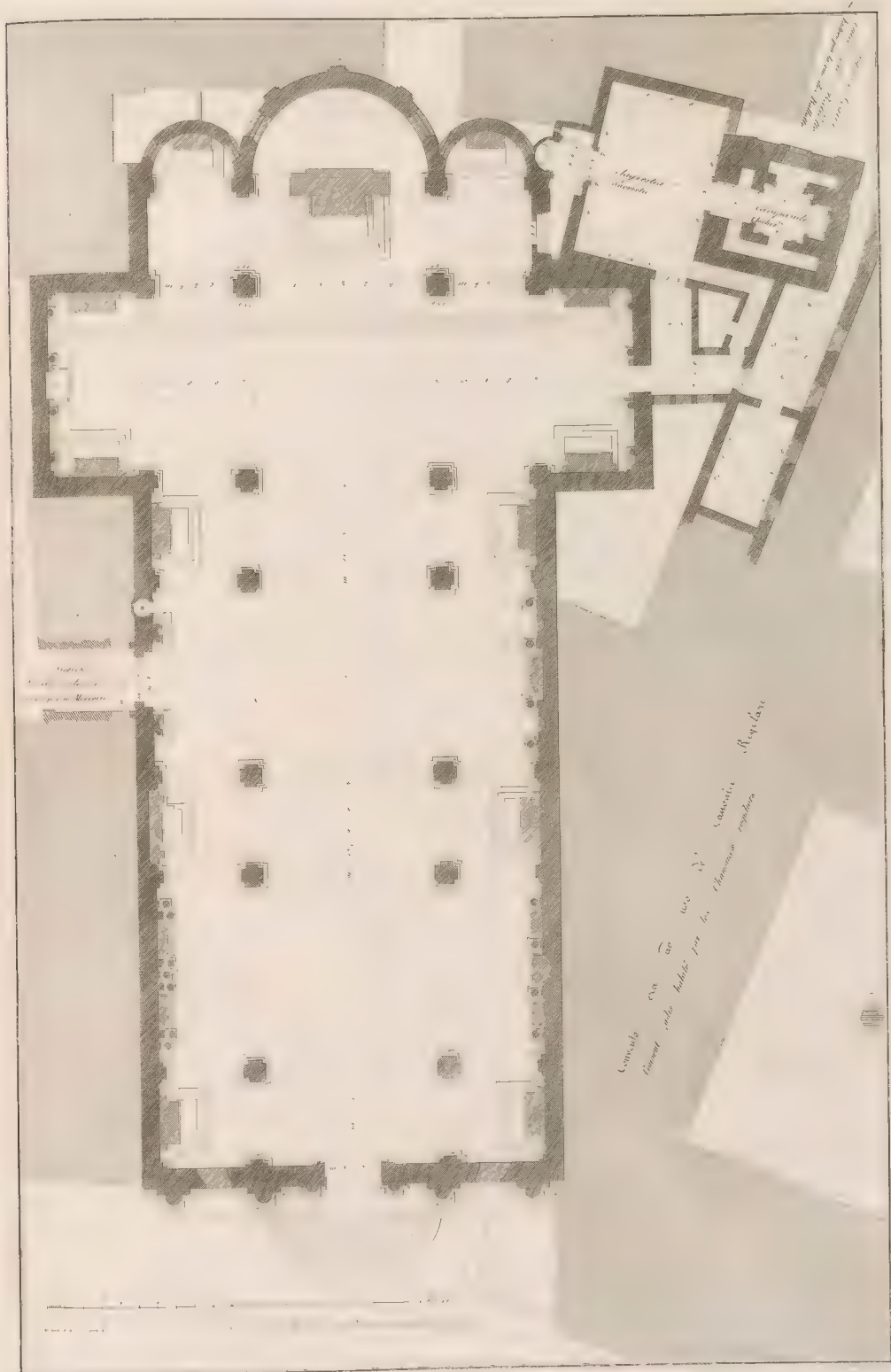
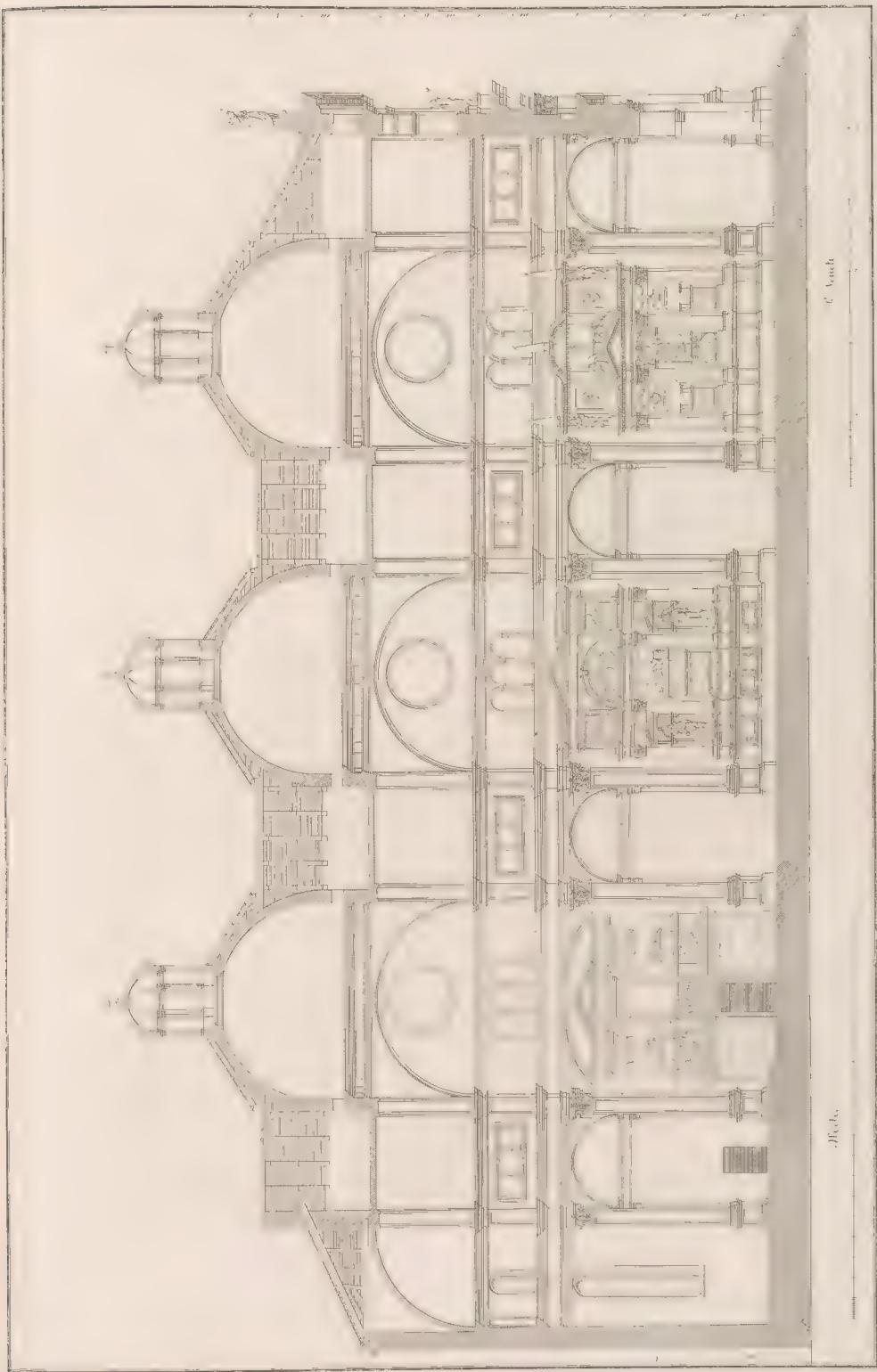
Si après ce qui précède, on nous demandait quel rapport existe entre les trois dimensions de cette Église, en largeur, en longueur et en hauteur, nous répondrons fort aisément que tout cela est déterminé d'après les plus grandes ou les plus petites arches, lesquelles donnent la loi à l'entière contexture. Celles-ci, à leur tour, n'ont point été fixées capricieusement, mais, bien au contraire, par suite de sages et prudentes mesures; car, les arches principales sont augmentés un peu plus que du double de leur ouverture, et les arches secondaires, exigeant plus de légéreté, ont dû être relativement un peu plus élevées (3).

On sait que Scamozzi a eu le mérite de corriger, dans cet édifice, un défaut très considérable, celui de manquer presqu'entièrement de jour, en ouvrant une lanterne sur chacune des trois coupoles; expédient très heureux, qui atteignit le but avec un plein succès, sans aucunement altérer la symétrie de l'édifice.

Les murs de ce Temple sont presque tous couverts de magnifiques et riches mausolées, qui même ont un trop grand air aux dépens de l'œuvre, et ne sont pas, dans toutes leurs parties, d'un style très correct. Nous nous bornerons à parler du plus beau, que, précisément à cause de cela, nous reproduisons par la gravure, avec un dessin spécial, sur une échelle beaucoup plus grande que celle qui a servi pour la coupe. Ce mausolée a été élevé, sous la direction de Jacques Sansovino, en l'honneur du doge François Venier, qui cessa de vivre en 1556. Il se dresse sur un majestueux stylobate, qui a une hauteur égale à celle du piédestal de l'ordre principal. Il sert comme de soubassement et de soutien à toute la construction, qui s'élève d'une façon gigantesque, au point de toucher avec son sommet la soffite de l'architrave. L'auteur, par une sage disposition, s'est arrangé en sorte que le piédestal des colonnes n'outrepassât pas la moitié du stylobate au dessous, en excluant même le socle qui pose sur le pavé. Il a divisé l'œuvre en trois entre-colonnements, celui du milieu étant plus large, parce qu'il était destiné à recevoir la statue du Doge. Celui-ci revêtu des insignes de sa haute dignité, dort d'un sommeil de paix, étendu sur le noble cercueil, qui est supporté par un piédestal bien entendu, ayant dans le champ une inscription élégante, laquelle fait allusion aux rares vertus de l'illustre mort. Dans la demi-lune de l'arche, est sculptée en bas-relief Marie qui soutient sur ses genoux le Christ mort, et a, d'un côté, nôtre Doge, et de l'autre, le Séraphique, agenouillés dans l'attitude de la prière et de rendre hommâge. Dans les entre-colonnements latéraux, on a pratiqué des niches très ornées, contenant des statues, sculptées par Sansovino lui-même, qui bien qu'il les aît faites, étant presque octogénaire, témoigna bien par ce travail, que son ancienne habileté ne lui faisait pas encore défaut. Au dessus de ces statues, dans l'attique, il y a les targes accoutumées avec les armoiries de la famille et le berret ducal. L'œuvre entière est en pierre d'Istrie, sauf les fûts des colonnes et les miroirs des piédestaux, qui sont en marbre grec; les ciselures des champs sont sur marbres les plus précieux; et suivant l'usage de ce temps là, plusieurs des membrures, les chapiteaux si jolis d'ordre composite, de même que la toge ducale, sont dorés; tout cela imprime à ce monument un éclat et une richesse extraordinaires.

Nous n'avons pas manqué non plus de donner à part le dessin du second autel à gauche en entrant par la grande porte. Même, à défaut de l'autorité de Temanza, le caractère du style de cet autel nous l'indique, sans équivoque possible, comme étant l'œuvre de Guillaume de Bergame, qui est aussi l'auteur du maître-autel. Il ne le cède point aux autres sous le rapport de la richesse et de la variété des marbres, ainsi que pour la grâce des ornements. Une grande arche, qui se voûte sur deux colonnes élancées et qui est parallèle à une autre arche intérieure pareillement tendue sur d'égales colonnes, en forment la grandiose et simple contexture. Sur la même ligne que les précédentes, il y a deux autres colonnes, qui forment aile et flanc à cet autel, couronné d'une majestueuse corniche, sagement divisée et fort bien profilée, avec son frontispice. Une belle statue de saint Jérôme, sculptée par Thomas Lombardo prîme au milieu de l'arche; et l'immensité de Dieu, symbolisée par le Père Éternel, planant au milieu des nuées, avec un cortége de petits Anges, est exprimée par le bas-relief, qui se trouve au dessus. Le parapet de l'autel, ayant à son centre une targe avec des armoiries de famille, est d'un dessin magnifique et de la plus belle exécution. Combien ne sont-ils pas jolis ces compartiments introduits en guise de frise, sous l'archivolte de cette arche et qui présentent alternativement des têtes de chérubins! Mais nous ne sommes pas également satisfait de ces petites niches, creusées dans les côtés obliques, qui sont au dessous de cette même arche. Il nous semble aussi que les colonnes ne ressortent pas assez, absorbées qu'elles sont par le grandiose de la masse entière.

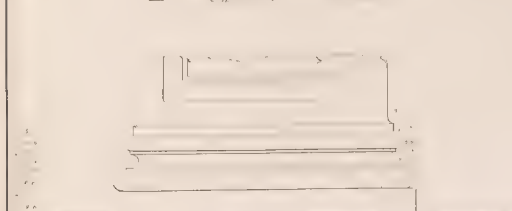
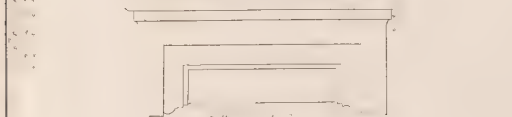
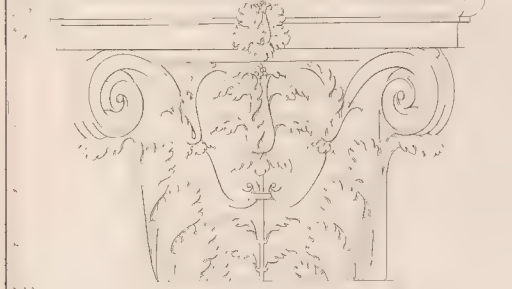
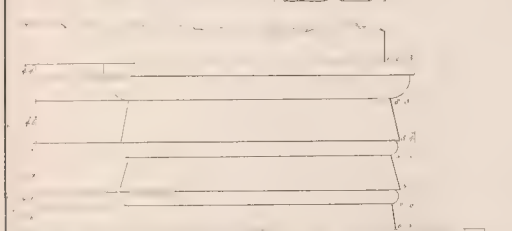
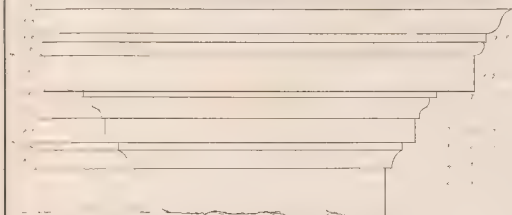
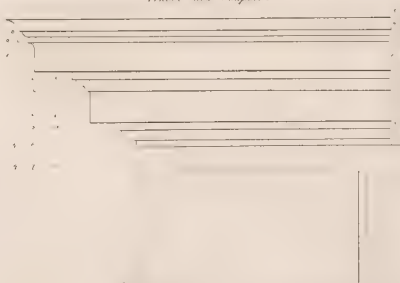
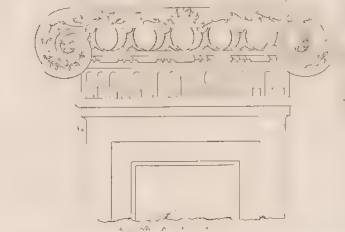
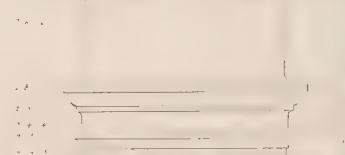
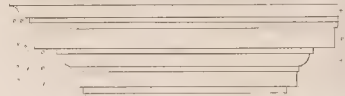
La façade de cette Église, quel qu'en aît été l'architecte, ne mérite point d'occuper ici une place.

ANTOINE DIEDO.

Spaccato per lungo del Tempio dedicato al SS.mo Salvatore | Plan par la longueur du Temple, dédié au S.t Sauveur

Parte degli Ordini interni nel Tempio del S. Salvatore

Parties des Ordres intérieur dans le Temple du S. Sauveur

Monumento al Doge Francesco Venier eretto nel Tempio del S.S. Salvatore

Monument au Doge François Venier dans le Temple du S.t Sauveur

NOTE

(1) C'insegna il nostro Storico, che in ciò Tullio fu molto assistito dal fratello Giulio, eccellente scarpellino.

(2) Il buon Temanza lo ha già deciso, senza volerlo, con quanto ha espresso poco innanzi; e si crede che ognuno farà eco alla sua sentenza, mentre, salva qualche rara eccezione, come appunto questa, in generale l'attico non può trovar grazia, dovendosi riputare un aggiunto insignificante ed inutile, il quale minora l' effetto dell' ordine, e nuoce alla maestà delle opere. Chi ne vuol rimanere convinto a prova di fatto, non ha che a interrogare il proprio sentimento dopo un breve confronto tra alcune di quelle chiese che sono fornite dell' attico e quella del SS.mo Redentore costrutta dall' immortale Palladio.

(3) È da notarsi che gli specchi dei piedistalli sono di marmo greco.

AGGIUNTA

La facciata di questo Tempio tutta di marmo d'Istria, altri la dicono opera di Baldassare Longhena, altri di Giuseppe Sardi. Ad ogni modo, costruita essa in una età in cui le arti declinavano, non può trovar luogo in questa Raccolta.

Oltre al mausoleo eretto alla memoria del doge Francesco Veniero, sopra descritto, altri ve ne sono colossali e magnifici, ma di merito a quello inferiori. Tali sono, l'innalzato alla memoria di Andrea Delfino, procuratore di san Marco, morto l'anno 1602 e alla di lui moglie Benedetta Pisani estinta nel 1595, da alcuni attribuito per errore a Jacopo Sansovino, ma più ragionevolmente si tiene di Giulio Dal Moro; il quale monumento si decora dei due busti de' ricordati personaggi, opere di Girolamo Campagna, e delle statue del Redentore e de' santi Benedetto ed Andrea, lavori di Giulio Dal Moro prefato. — Segue il ricchissimo della regina di Cipro Caterina Cornaro, ideato da Bernardino Contino, nè additare saprebbersi le cagioni per le quali non fu eseguito l' altro che avea disegnato il Falconetto, come ricorda il Vasari (vol. VII, pag. 87, ediz. di Siena). Sul prospetto vedesi un basso rilievo, figurante la rinuncia della corona di Cipro, fatta dalla Regina nelle mani del doge Agostino Barbarigo, di manierato disegno, ma che per la celebrità del nome della Cornaro, si è creduto conveniente pubblicarlo nella Collezione dei Monumenti sepolcrali da noi illustrati, e che si diede fuori in Milano. Di fronte al descritto, ne sorge un altro eguale, eseguito sul modello dell' autor stesso e sacro alla memoria di tre cardinali della famiglia stessa Cornaro, cioè di Marco, Francesco ed Andrea. Il bassorilievo, nel centro di esso, figura la cerimonia del presentarsi il cappello cardinalizio dal papa. Dopo l' altare di san Girolamo, architettura del Bergamasco, e nel quale si erge la statua del Divo, lavorata da Tommaso Lombardo, occupa la parete il grandioso monumento dei dogi Lorenzo e Girolamo Priuli, innalzato con la sopraintendenza di Cesare Franco, e da alcuni anzi creduto di sua invenzione. È mole, dice il Moschini, si bene ordinata e condotta, che forse non saranno stati si perfetti i disegni offerti da Alessandro Vittoria, e rigettati per cagioni non conosciute dalla storia. Nell' ordine superiore, entro a' nicchi formati dalle colonne, sorgono due statue colossali in marmo scolpite da Giulio Dal Moro: rappresentano i santi Lorenzo e Girolamo, allusivi appunto al nome dei Dogi che ivi riposano.

Gli altari, altri furono disegnati da Jacopo Sansovino, altri dal Bergamasco, altri dal Vittoria, e la porta laterale, che internamente sorregge l' organo, è opera del primo.

Ciò in quanto alle sculture, chè per quello concerne i dipinti, molti in questo Tempio ve ne sono singolari e stupendi. E prima ricorderemo due opere dell' unico Tiziano. La prima è locata nel terzo altare entrando alla destra, ed esprime l'Annunziazione di Maria, eseguita dal Vecellio negli ultimi anni di sua vita longeva, e quindi col suo modo spedito, ed a colpi di pennello. Racconta la storia, come ai buoni frati che l'avevan commessa, mai non paresse compiuta. Perciò Tiziano, che pur volea compiacere i commettenti, vi ritornò sopra colle tinte più e più volte, ma stanco alla per fine, aggiunse un secondo *fecit*, alla già esistente e da lui fatta inscrizione *Titianus fecit*, e più non volle saperne. Soggiacque questa tavola a più ristauri, e mal potrebbesi ora vedere, come il suo autore, anche negli ultimi anni, conservasse una forza d' immaginazione, e un colorito robusto, invidiabile anche dall'età più fiorente. Così dee dirsi pure dell'altra sua tavola esistente sull' ara massima, figurante la Trasfigurazione del Salvatore. — Nell'altare del Sacramento, alla manca, vi è poi il dipinto celebratissimo di Giovanni Bellino con la Cena in Emmaus, la quale, per giudizio dello Zanetti, è quella, che, più di ogni altra opera di questo capo scuola, dimostra il vero carattere, il colore e la forza del grande di lui discepolo, il Giorgione. Essa venne incisa, sul disegno del fu professor Matteini, dal defunto artista stimatissimo Felice Zuliani.

Nè le tre ricordate opere sono le sole degne di nota, chè vi è una tavola egregia di Nicolò Renieri col Battesimo di Cristo, vi sono buone pitture del Fontebasso, altre del Maggiotto, altre sulla maniera del Bonifazio, e del Bonifazio medesimo, altre di Santo Peranda, del Brusaferro e del Piazzetta, ed è poi da considerarsi il Padre Eterno, Cristo, la Vergine ed altri Santi di Natalino da Murano, unico dipinto di questo maestro che in pubblico esista, e le portelle dell' organo di Francesco Vecellio, fratello di Tiziano.

Giova ancora far ricordo, che la tavola del maggior altare di Tiziano si apre ne' dì solenni, per lasciar vedere la sottoposta scultura a cesello di finissimo argento, con figure in basso rilievo alte un piede. Tanto stupenda opera fu commessa nel 1290 da un priore del vicine monistero, per nome Benedetto, siccome nota il Cornaro nelle sue *Chiese Veneziane*. L' artefice mise tutta ad oro questa ancona, meno le teste e le mani delle figure, e qualche altra parte essenziale. É divisa in quattro ordini. L'inferiore è ornato con fregi, ed il superiore porta dai lati i quattro Evangelisti, e nel centro l' immagine del donatore in ginocchio vestito da abate. Gli altri due ordini sono divisi ognuno in tredici nicchie, e queste divise l'una dall'altra con graziose gugliette, sul gusto di quel tempo. In uno dei due ordini vedesi nel mezzo il Salvatore che si trasfigura sul Taborre, ed ai lati di esso i profeti Mosè ed Elia, e di sotto, abbagliati a tanto lume, gli apostoli Pietro, Jacopo e Giovanni. Questo fatto occupa tre nicchie, e le altre dieci portano una figura di un Santo per ciascheduna. La simmetria medesima è conservata pure nel sottoposto ordine, poichè nelle tre nicchie di mezzo, evvi la Vergine, tenente il celeste suo Nato, alla quale stanno ai lati due Angeli.

Cosiffatto lavoro, prezioso per la materia ed insieme per l'arte con cui è trattato, merita di venir preso in esame dai cultori delle Buone Arti, e dallo studioso della storia.

FRANCESCO ZANOTTO.

NOTES

(1) Nôtre Historien nous apprend que, dans cette œuvre, Tullius fut grandement aidé par son frère Jules, qui était un excellent tailleur de pierres.

(2) Le bon Temanza a déjà décidé la question sans le vouloir, par ce qu'il a dit un instant auparavant. Nous pensons que tout le monde sera de son avis; car, sauf quelque rare exception, comme celle-ci précisément, l'attique, en général, ne peut trouver grâce, et on doit le regarder comme une appendice insignifiante et inutile, laquelle amoindrit l'effet de l'ordre, et nuit à la majesté des œuvres. Si on veut s'en convaincre par des preuves de fait, on n'a qu'à interroger ses propres sensations, après avoir comparé quelques unes des églises, qui sont pourvues d'un attique, avec celle du T. S. Rédempteur, construite par l'immortel Palladio.

(3) Il est à remarquer que les murcirs des piédestaux sont en marbre grec.

SUPPLÉMENT

La façade de ce Temple, toute en marbre d'Istrie est attribuée par les uns à Balthasar Longhena, par d'autres à Joseph Sardi. De toute façon, ayant été construite à une époque, où les arts étaient en décadence, elle ne peut trouver place dans cette Collection.

Outre le mausolée, élevé à la mémoire du doge François Venier, et qu'on a rappelé plus haut, il y en a d'autres magnifiques et d'une grandeur colossale, mais inférieurs en mérite à celui-là. Ce sont, par exemple, celui d'André Delfino, procurateur de saint Marc, mort en 1602 et de sa femme Bénédicte Pisani, décédée en 1595, que quelques uns ont attribué par erreur à Jacques Sansovino, mais que l'on doit attribuer avec plus de raison à Jules Dal Moro. Ce monument est orné des deux bustes de ces deux personnages, qui sont l'œuvre de Jérôme Campagna, et des statues du Rédempteur et de saint Bénoît, ainsi que de saint André, travaux du dit Jules Dal Moro. Vient ensuite le très riche mausolée de la Reine de Chypre, Catherine Cornaro, imaginé par Bernardin Contino. On ignore le motif par lequel on n'exécuta pas l'autre dessiné par Falconetto, ainsi que Vasari le rappelle (vol. VII, page 87, édition de Sienne). Sur la face, on voit un bas-relief, représentant la rénonciation de la couronne de Chypre, faite par la Reine entre les mains du doge Augustin Barbarigo; le dessin en est maniéré; mais, vû la célébrité du nom de la reine Catherine Cornaro, on a jugé convenable de le publier dans la Collection des Monuments funéraires, que nous avons illustrés, et qu'on a publiée à Milan. Vis-à-vis ce monument, il s'en élève un autre pareil, exécuté sur le modèle du précédent, par le même auteur, et consacré a la mémoire de trois cardinaux de cette famille Cornaro, c'est-à-dire, de Marc, de François et d'André; dans le bas-relief au centre de ce dernier monument, est figurée la cérémonie de la présentation, par le Pape, du chapeau de cardinal. Après l'autel de saint Jérôme, dont l'architecture est de Guillaume de Bergame, et dans lequel est dressée la statue du Saint, œuvre de Thomas Lombardo; la paroi est occupée par le monument grandiose des doges Laurent et Jérôme Priuli, élevé sous la direction de César Franco, et que quelques uns croient même être de son invention. Moschini dit que c'est une construction bien ordonnée et bien conduite; et que, peut-être, les dessins offerts par Alexandre Vittoria, et rejetés pour des causes que l'histoire ne fait point connaître, n'étaient pas aussi parfaits. À l'ordre supérieur, dans des niches formées par les colonnes, s'élèvent deux statues colossales en marbre, sculptées par Jules Dal Moro: elles représentent saint Laurent et saint Jérôme, faisant précisément allusion aux noms des Doges qui reposent dans ce tombeau.

Quelques autels ont été dessinés par Jacques Sansovino, d'autres par Guillaume Bergamasque, d'autres par Vittoria, et la porte latérale, qui, intérieurement, supporte l'orgue, est l'œuvre du premier.

Voilà quant aux sculptures. Pour ce qui regarde les peintures, il en est beaucoup dans ce temple de singulières et de merveilleuses. Nous indiquerons d'abord deux œuvres du grand Titien. La première est placée sur le troisième autel à droite, en entrant; elle figure l'Annonciation de la Vierge, que Vecellio a exécutée dans la dernière période de sa longue existence, et conséquemment à sa manière expéditive et à grands coups de pinceau. L'histoire rapporte que les bons moines qui l'avaient commandée, ne trouvaient jamais qu'elle fût assez achevée. Aussi, le Titien, qui pour être agréable à ses commettants, y revint à plusieurs reprises et se remit à y ajouter couleurs sur couleurs, finit par se fatiguer, et par ajouter simplement un autre *fecit*, à l'inscription déjà existante et faite par lui: *Titianus fecit;* et ne voulut plus ensuite en entendre parler. Ce tableau a été soumis à plusieurs restauration, et on aurait de la peine maintenant à voir combien son auteur conservait de force dans l'imagination et de vigueur dans le coloris, qualités qu'envierait un âge plus florissant. On doit en dire autant de l'autre tableau du Titien, qui est au maître-autel et représente la Transfiguration du Sauveur. À l'autel du Sacrement, à gauche, il y a la fameuse peinture de Jean Bellino, figurant la Cène à Emmaüs. C'est le tableau, qui, d'après Zanetti, est celui qui, plus que toute autre œuvre de ce chef d'école, démontre le véritable caractère, le coloris et la force de son grand élève, le Giorgione. Cette peinture a été gravée sur le dessin de feu le professeur Matteini, par l'artiste si estimé Félix Zuliani, maintenant aussi décédé.

Les trois œuvres que nous venons de rappeler, ne sont pas les seules dignes d'être notées; il y a aussi un excellent tableau de Nicolas Renieri, figurant le baptême de Jésus Christ; il y a de bonnes peintures de Fontebasso, d'autres de Magiotto, d'autres d'après la manière de Boniface, et de Boniface lui-même, d'autres de Santo Peranda, de Brusaferro et de Piazzetta, et l'unique peinture qui existe en public de Natalino da Murano, représentant le Père Éternel, le Christ, la Vierge et des Saints; et enfin les petites portes de l'orgue de François Vecellio, frère du Titien.

Il est bon aussi de rappeler que le tableau du grand autel, peint par le Titien, est ouvert aux jours de solemnités, pour que l'on puisse voir la sculpture en ciselures qui est au dessous, en argent très fin, avec des figures en bas-relief, hautes d'un pied. Ce merveilleux travail fut commandé en 1290 par un prieur du monastère voisin, nommé Bénoît, ainsi que l'indique Cornaro dans ses *Églises Vénitiennes.* L'artiste dora tout ce bas-relief, moins les têtes et les mains des figures et quelques parties essentielles. Il est divisé en quatre ordres. L'ordre inférieur est orné d'enjolivures, et l'ordre supérieur, a, sur les côtés, les quatre Évangélistes, et au centre, l'image du donateur à genoux, vêtu en abbé. Les deux autres ordres sont divisés, l'un aussi bien que l'autre, en treize niches, séparées par de gracieuses petites pyramides, suivant le goût de ce temps là. Dans l'un de ces deux ordres, on voit au milieu le Sauveur, qui se transfigure sur le mont Thabor, et à ses côtés les prophêtes Moyse et Élie; et au dessous, les apôtres Pierre, Jacques et Jean éblouis par tant d'éclat. Ce fait occupe trois niches, et les autres dix ont chacune la figure d'un Saint. La même symétrie est observée dans l'ordre au dessous, car dans les trois niches du milieu, il y a la Vierge tenant son céleste Enfant, et aux côtés, sont deux Anges.

Ce travail, précieux pour la matière et pour l'art avec lequel il a été exécuté, mérite d'être examiné par ceux qui cultivent les Beaux-Arts, et par ceux qui étudient l'histoire.

FRANÇOIS ZANOTTO.

PALAZZO DETTO LA CA' D' ORO

SUL CANAL GRANDE

TAVOLE 100, 101.

Quelle osservazioni che ci accadde di fare in proposito della chiesa di s. Marco e del Palazzo Ducale, riconoscendo che i primordii della veneta architettura hanno un contatto immediato col gusto arabo orientale, ci conducono alle stesse conseguenze nell' esaminare i palazzi, che i ricchi privati andavano costruendo, mano a mano che si aumentava lo splendore della città.

Noi abbiamo prodotto le opere degli antecessori a Palladio e a Sansovino, ed abbiamo riconosciuto nei Lombardi e in quell' antica scuola tali architetti valentissimi, che non sarà meraviglia se grandi e accreditatissimi furono poi i lor successori. Ma queste tre fabbriche, fra le moltissime di tal genere, sono da noi trascelte a dimostrare appunto con maggiore evidenza la gradazione di quel passaggio, per cui le arti andarono sempre verso il meglio, finchè giunsero all' ottimo (1).

Non interamente compito è il prospetto del palazzo, che volgarmente si denomina la *Ca'* o *Casa d'oro*, forse dal costume che avevasi anticamente di indorare molta parte degli ornamenti esterni degli edifizii, del quale ne resta anche qualche traccia nei piccoli leoncini posti agli angoli del tetto: noi abbiamo però qui presentato il prospetto tutto intero, aggiungendo un'ala a sinistra simile a quella della destra, secondo la mente del costruttore, impedito nell'opera sua probabilmente o da mancanza di mezzi o da contenziosa discussione coi vicini. Tutti gli stili si veggono qui riuniti, ed ogni forma di archi, di colonne, di capitelli, di ornati; il gusto però che domina è l'arabo. I grandi spazii, i meandri, gli arabeschi, la merlatura del tetto ed i cordoni che corrono al vivo degli angoli, sono interamente proprii dello stile antico orientale, non meno che certe quadrature grandiose nelle forme d'ornato, là dove i quadrilunghi avrebbero più adequatamente ricoperti i vani tra le finestre. Bello è l'effetto di richiamare sull'angolo la gran finestra, che trovasi in simmetria colle altre verso il mezzo della facciata, sebbene ivi sembri che le aperture possano affievolire ove il bisogno della solidità è più dimostrato.

Non sembra possibile che nelle parti, le quali aver dovrebbero il ritmo più esatto, possa riunirsi maggior varietà di dimensioni di quello che vedesi praticato in questa facciata, e nulladimeno risulta una singolare e magica armonia del totale, che non sarebbe certamente da imitarsi, ma che ci manca il coraggio di biasimare. Abbiamo in questo proposito detto altrove abbastanza, senza qui estenderci maggiormente; e non dovrebbe questo edifizio appartenere ad un' epoca posteriore a quella da noi assegnata alla ricostruzione del Palazzo Ducale per opera di Filippo Calendario. La forma delle distinte parti de' balaustri, dei trafori e di alcuno de' capitelli, che può vedersi in ciascuno degli ordini nella Tavola che accompagna il nostro prospetto, servirà meglio ad avvalorare questa conghiettura.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTA

(1) Quando il Cicognara dava fuori l'illustrazione di questo Palazzo nella prima edizione, aveva già pubblicato le piante e le illustrazioni di altre fabbriche di un epoca posteriore, ed unì questa con quelle dei due Palazzi che seguono.

F. ZANOTTO.

AGGIUNTA

In altro tempo fummo della opinione medesima del Cicognara circa l'epoca di questa fabbrica, argomentando anzi potere assegnarsi alle seste del Calendario, secondo costruttore, dopo il Basseggio, del Palazzo Ducale. — Ma nuovi studii da noi compiuti nell' occasione che venne ristaurata di recente, ci fecero mutare consiglio, e posero in evidenza gli sbagli commessi qui dal Cicognara, intorno anche il nome di *Ca' Doro* che ottenne il palazzo che illustriamo.

A dimostrare i quali riferiremo, innanzi tratto, la storia della fabbrica, e i diversi passaggi che fece dall' uno all' altro signore, e quindi descriveremo il monumento, per cavare da ultimo dalla storia medesima e dalle osservazioni d' arte quel tanto, che valga a porre in luce l'epoca vera a cui il monumento si riferisce.

È certo che il nome di *Ca' Doro* derivò a questo palazzo dall' antica famiglia *Doro* venuta a Venezia, insiem con altre, da Altino, e della quale si trova nel 982 la prima memoria fra i genealogisti nella persona di Giovanni nominato in un istrumento di Basilio e Costantino imperatori, come riferisce il Cappellari. Male adunque pensò il Cicognara ed altri, esser provenuto a questa fabbrica il nome di *Ca' Doro* per avere la fronte in parte dorata; chè primamente non fu mai posta ad oro questa fronte, e solo erano, come sono tuttavia, dorati i leoncini posti agli angoli in ogni ricorrenza di piano e sul tetto. — Venivano poi, per aggiunta, dorati non senza cagione, come diremo. — In secondo luogo non pensò il Cicognara, che l'appellativo al palazzo di *Doro* proveniva dalla famiglia di questo nome, e non dall' essere dorato; e che furono solo confuse le idee, perchè il nome della prima famiglia posseditrice fu male scritto e mal pronunziato dal vulgo: il quale, per la estinzione della famiglia stessa accaduta in tempi antichi, tenne provenisse quest' appellazione dai leoni dorati posti sulla fronte della fabbrica in discorso.

Dunque furono i Doro che possedevano, o meglio facevano erigere questo Palazzo; il che se è, come par certo, convien far risalire la fabbrica di esso prima del 1310, nel quale anno Andrea Doro, meschiatosi nella congiura con Boemondo Tiepolo, veniva relegato a Rimini, ove moriva, estinguendosi in lui, secondo il Malfatti, quella Casa. — Nè vale che altri Doro esistessero in Venezia dopo quel tempo; mentre se parliamo di Nicolò, questo, se anche fosse derivato dal ramo stesso di Andrea, per essere pur esso entrato in altra congiura (quella di Marino Faliero), moriva dannato il 17 aprile 1355; cosicchè, se anche costui avesse per avventura continuato ad abitare questo palazzo fino a quel tempo, il che non sembra; ad ogni modo certo sarebbe averlo fra i Doro tenuto questo per ultimo, mentre pochi altri Doro rimasti a Venezia erano d' altro ramo diverso da questo, ed abitavano a san Paterniano; come s'impara dalla nota di coloro che facevano fazione in Venezia al tempo della guerra di Chioggia (1379), nella quale troviamo registrato un Maffeo Doro allibrato in L. 1000.

Per essere entrato Andrea Doro nella congiura di Boemondo Tiepolo, come dicemmo, vennero confiscati i suoi beni dalla Repubblica, come lo furono quelli

PALAIS DIT LA MAISON D' OR

SUR LE GRAND CANAL

PLANCHES 100, 101.

Les observations que nous avons eu l'occasion de faire au sujet de Saint-Marc et du Palais Ducal, en constatant, que l'architecture vénitienne, à ses débuts, avait un contact immédiat avec le goût arabe-oriental, nous amènent aux mêmes conséquences, dans l'examen des palais, que les riches particuliers faisaient construire, au fur et à mesure, que la ville gagnait en splendeur.

Nous avons produit les œuvres des prédécesseurs de Palladio et de Sansovino, et nous n'avons pas hésité à reconnaître les Lombardi et autres de cette ancienne école pour des architectes d'une si grande valeur, qu'il n'est pas étonnant si leurs successeurs se sont fait une grande et juste renommée. Mais trois édifices, parmi tant d'autres de ce genre, ont été choisis par nous précisément dans le but de démontrer avec une plus grande évidence les degrès de cette transition, par laquelle les arts allèrent toujours progressant jusqu'au moment où ils atteignirent la perfection (1).

La façade du Palais, qu'on appelle communément la *Ca'* ou *Casa d'oro* (Maison d'or), peut-être par l'habitude qu'on avait anciennement de dorer une grande partie des ornements extérieurs des édifices, ce dont il reste encore quelque trace dans les petits lions, placés aux angles du toît; cette façade, disons nous, n'est pas entièrement terminée. Cependant nous l'avons reproduite en entier, en ajoutant, à gauche, une aile semblable à celle de droite, d'après le projet du constructeur, qui a probablement dû être entravé dans la poursuite de son œuvre, ou par le défaut de moyens, ou par des démêlés contentieux avec les voisins. Tous les styles se trouvent ici réunis, ainsi que toutes formes d'arches, de colonnes, de chapiteaux, d'ornements; mais, le goût dominant, c'est l'arabe. Les grands espaces, les méandres, les arabesques, la dentelure du toît et les cordons qui règnent à la saillie des angles, sont entièrement propres à l'ancien style oriental, ainsi que certains encadrements grandioses dans les formes d'ornement, là où les carrés longs auraient plus convenablement rempli les vides entre les fenêtres. Un bel effet est produit par le rappel de la grande fenêtre, qui se trouve en symétrie avec les autres, vers le milieu de la façade, bien que là il semble que les ouvertures puissent affaiblir le point où le besoin de solidité est le plus indiqué.

Il ne paraît pas possible que, dans les parties, qui devraient avoir une plus exacte symétrie, on puisse réunir des dimensions plus variées, que ce que l'on voit dans cette façade; et néanmoins, il résulte de l'ensemble, une singulière et magique harmonie: cette espèce de mélange ne doit certainement pas être imitée, mais nous n'avons pas le courage de la blâmer. Nous avons assez dit ailleurs sur ce sujet, sans qu'il soit besoin de nous étendre ici davantage. Cet édifice ne doit pas appartenir à une époque postérieure à celle que nous avons assignée à la reconstruction du Palais Ducal, exécutée par Philippe Calendario. La forme distinguée des balustrades, des travaux à jour, et de quelques chapiteaux, que l'on peut voir à chacun des ordres dans la Planche, qui accompagne celle de nôtre façade, servira mieux encore à corroborer cette conjecture.

LÉOPOLD COMTE CICOGNARA.

NOTE

(1) Lorsque M. Cicognara publiait l'illustration de ce Palais dans la première édition, il avait déjà livré au public les planches et les illustrations d'autres édifices d'une époque postérieure et il joignait la description de ce Palais à celles des autres qui suivent.

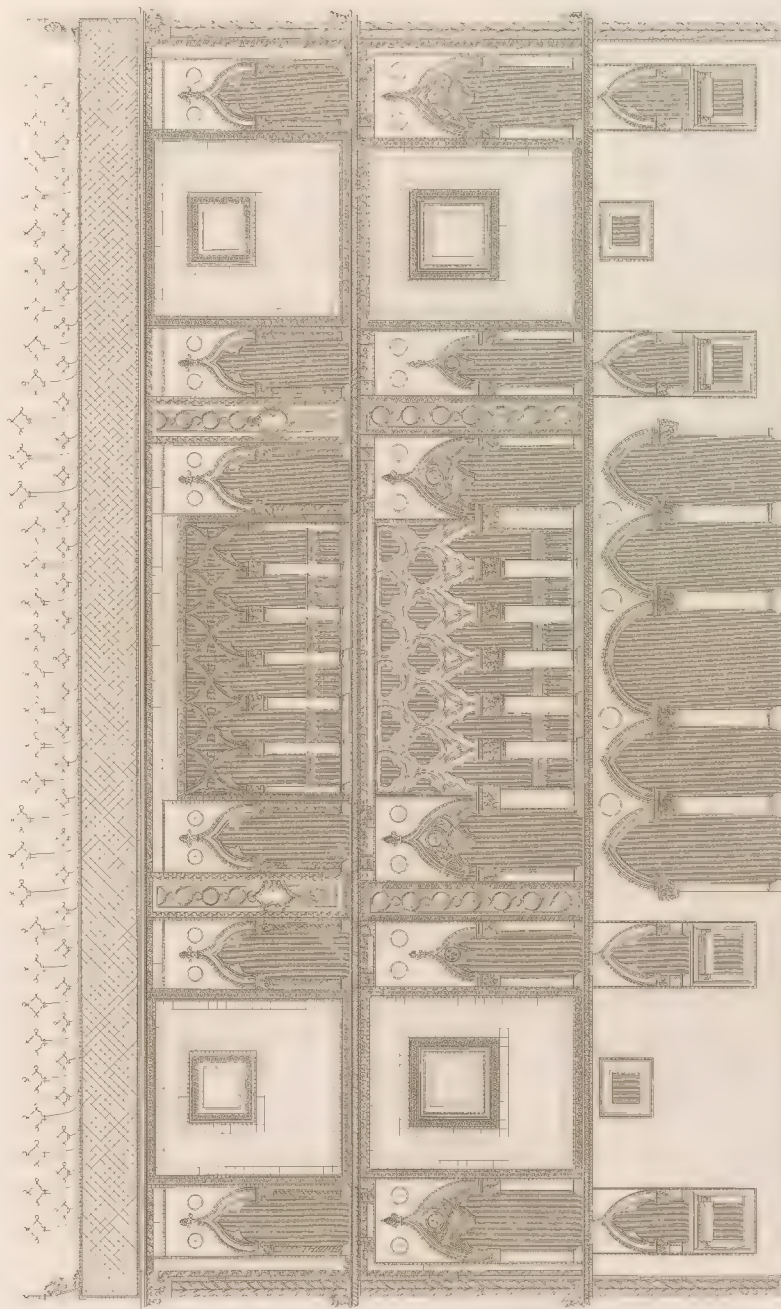
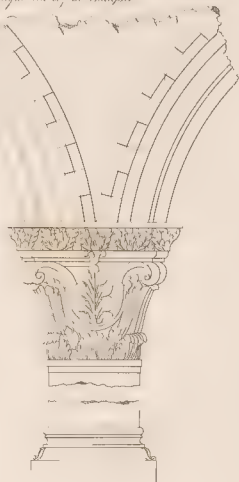
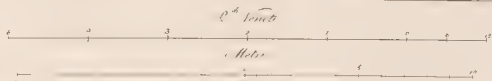
F. ZANOTTO.

SUPPLÉMENT

Nous avons été autrefois de la même opinion que M.r Cicognara, quant à l'époque, à laquelle cet édifice appartient: nous allions même jusqu'à penser de pouvoir l'attribuer à Calendario, second constructeur, après Basseggio, du Palais Ducal. Mais de nouvelles études, accomplies par nous à l'occasion de la récente restauration de l'édifice, nous firent changer d'avis, et mirent en évidence les erreurs commises ici par Cicognara, à l'égard même du nom de *Ca' Doro*, qui fut donné au palais que nous illustrons.

Pour démontrer ces erreurs, nous rapporterons, avant tout, l'histoire de l'édifice, et les divers passages qu'il fit d'un maître à l'autre; et nous décrirerons ensuite le monument, pour trouver, en dernier lieu, dans l'histoire elle-même et dans les observations artistiques, tout ce qui peut suffire à mettre en lumière, la véritable époque à laquelle le monument se rapporte.

Il est certain que le nom de *Ca' Doro* est dérivé à ce Palais de l'ancienne famille Doro, venue à Venise, en même temp que d'autres, d'Altino, et dont on trouve en 982 la première indication parmi les généalogistes, dans la personne de Jean, nommé dans un instrument des empereurs Basyle et Constantin, comme le rapporte Cappellari. M.r Cicognara et d'autres ont donc pensé à tort que le nom de *Ca' Doro* était dérivé à cet édifice de ce qu'il avait une partie de sa façade dorée. En effet, d'abord cette façade n'a jamais été dorée, et il n'y a eu de doré, comme il n'y a encore aujourd'hui, que les petits lions placés aux angles, à chaque retour d'étage, et sur le toit. — On les dorait en outre, non sans raison, ainsi que nous le dirons. — En second lieu, M.r Cicognara ne réfléchit pas à ce que la qualification, au Palais de Doro, dérivait de la famille de ce nom, et non pas de ce qu'il est doré; et que les idées furent confuses, parce que le nom de la première famille propriétaire fut mal écrit, ou mal prononcé par le vulgaire; qui par suite de l'extinction, arrivée à une époque déjà ancienne, de cette même famille, crut que cette dénomination provenait des lions dorés, placés sur la façade de l'édifice dont il s'agit.

Ainsi donc ce furent les Doro qui possédèrent, ou pour mieux dire, qui bâtirent ce Palais: ce qui étant, comme cela parait certain, il faut faire remonter sa construction antérieurement à l'an 1310, époque où André Doro, s'étant mêlé à une conjuration avec Boëmond Tiepolo, fut relégué à Rimini, où il mourut, et cette maison s'éteignit en lui, suivant Malfatti. — Il n'importe pas non plus que d'autres Doro aient existé à Venise, après cette époque; car, si l'on parle de Nicolas, celui-ci, quand bien même il serait issu de la même branche qu'André, étant entré lui aussi dans une autre conjuration (celle de Marin Faliero) il mourait, condamné à la peine capitale le 17 avril 1355; de façon que si même par hasard celui-ci avait continué à habiter ce palais jusqu'à ce moment (ce qui ne paraît pas être), de toute façon, il serait certain que celui-ci aurait été le dernier des Doro qui aurait possédé cette maison; car les autres Doro, en petit nombre, demeurés a Venise, étai-

Palazzo detto volgarmente della Ca d'Oro a S.ta Sofia sul Canal Grande
Palais dit communément de la Ca d'Oro à S.te Sophie sur le Grand Canal

Parti degli Ordini del Palazzo detto della Ca d'Oro — Parties des Ordres du Palais dit de la Ca d'Oro

di Boemondo accennato e di Marco Querini; palazzi che venivano l'uno demolito, l'altro ridotto, per decreto del Consiglio de' XL, del 20 ottobre 1339, a pubblico macello di Rialto; fabbrica tuttora esistente. — Che se non veniva avvocato dal fisco in quel tempo il palazzo dei Doro, perchè non condannato, ma bandito era Andrea, certo lo sarà stato quando Nicolò, al tempo del Faliero, congiurava contro la patria, e moriva infame, se vediamo fiscati i beni del Doge stesso, e dati alla chiesa de' ss. Apostoli ove abitava.

Pervenuto quindi in potere della Repubblica questo Palazzo dei Doro, ci è ignoto a quale uso lo rivolgesse essa Repubblica fino al 1503, nel quale anno troviamo donato un palazzo dal Senato, unitamente al feudo di Cittadella, a Pandolfo Malatesta signore di Rimino, per avere egli ceduto a san Marco quella sua signoria, come il Bembo racconta. — Ora non è fuor di ragione il supporre, che il palazzo donato a Pandolfo fosse questo della Ca' Doro. — In tale opinione siamo avvalorati appunto dalla fortunata circostanza accaduta sette anni or sono (1850); ed è, aversi trovato, nel ristauro che fu operato a quel tempo, in una porta murata terrena aderente alla scalea, il suo scudo blasonico, lavoro appunto di quel tempo, come lo mostrano gli ornamenti che lo cinge: scudo che si avrà tolto dalla fronte o dal cortile del palazzo, quando poco tempo dopo veniva bandito dalla Repubblica questo Pandolfo, per aver abbracciato la causa imperiale a danno di lei, secondo narra il Barbaro, il Cappellari ed altri storici e cronacisti. — Certo che questo scudo qui murato non poteva appartenere ad altra fabbrica.

Sembra che dopo la Repubblica alienasse la Ca' Doro ai Contarini, e che questi poi la cedessero parte ad Alvise Loredano e parte a Pietro Marcello, se vediamo ricordato dal Priuli, nella sua opera ms. *Preziosi frutti* ec., appellarsi questo Pietro Marcello, intorno a quell'anno, *dalla Ca' Doro*, perchè ne acquistava appunto dal Contarini una parte ad uso della moglie. — Continuavano i Marcello ad abitare il palazzo in discorso nel 1584, giacchè lo stesso Priuli nota a quell'anno un altro Pietro, siccome colà dimorante, e perciò eletto a consigliere della città, nel Sestiere di Cannaregio. — Questo Pietro moriva il 18 settembre 1596. — La parte tenuta poi dai Loredano, più sopra accennata, era nel 1536, abitata da Marco Antonio Priuli, mentre il Sanudo ne' suoi Diarii nota, al 30 agosto di quell'anno, aversi in questo palazzo conchiuso il matrimonio fra la figlia di Daniele Trevisano, cognato al Priuli, e Melchiorre Trevisano q. Vincenzo.

Intorno poi al 1652, troviamo ch'era proprietà la Ca' Doro della famiglia Bettignoli o Bressa, e come tale la vediamo incisa nelle raccolte del Coronelli e dell'Albrizzi. — Passava indi, alquanti anni or sono, in ragione dell'ebreo Conegliano, e quindi acquistavasi dalla Taglioni, per conto e nome del principe Troubeskoi; il quale ne commetteva all'architetto Giambattista Meduna il ristauro. Ora venne in proprietà del banchiere Errera.

Passando adesso alla descrizione di esso Palazzo offerta dal Cicognara, non è vero, com'egli opina, che il costruttore, impedito nell'opera sua probabilmente o da mancanza di mezzi o da contenziosa discussione coi vicini, incompleto lo erigesse; mentre faremo osservare che nessuno impedimento egli ebbe per cotali cause, dappoichè nè di mancanza di mezzi difettavano i Doro, che eran ricchissimi; nè veramente può dirsi che la fabbrica non sia al tutto completa, se vediamo in Venezia innumerabili palazzi mancare di un'ala. Il Diedo portava sentenza, che la causa del mancamento di questa seconda ala in tanti palazzi provenisse dal bisogno che avevano i nobili veneti di una sala grandiosa, che si prestasse ai ricevimenti, nell'occasione che uno della famiglia saliva a' magistrati più alti, e che l'architetto, vinto da tanta necessità, tutto sacrificasse per ottener questa sala: quindi se l'area non acconsentiva disporre la sala nel mezzo della fabbrica, conveniva collocarla da un lato, mentre l'altro divisavasi per le stanze necessarie al piano nobile. Tale ne sembra la giusta ragione, per la quale vediamo tanti palazzi mancare dell'ala notata; e questa stessa cagione avrà dato motivo all'architetto della Ca' Doro a costruir la sua fabbrica senza la destra ala. — L'ala sinistra poi è divisa dal corpo centrale in modo da star quasi da sè, separandola da quello un ornamento ricorrente lungo i due piani, essendo ancora le merlature coronanti l'edifizio più alte laddove si unisce quest'ala al corpo centrale notato, e come fu praticato alla estremità destra del corpo stesso.

Questo corpo nel piano terreno è decorato da una loggia a cinque archi, sorretta da quattro colonne di pavonazzetto orientale di esimia bellezza: loggia ora aperta nei due archi in pria chiusi al destro lato. — Il piano nobile ha un verone e sei arcate suffulte da cinque colonne, due di broccatello veronese, due di greco marmo, e quella del centro di pavonazzetto orientale; e una per lato s'aprono due finestre. — In egual modo è divisato il piano secondo. — L'ala reca altre due finestre per piano, ma l'aderente al corpo centrale è diversa dall'altra, che ponsi in armonia con quelle laterali del corpo citato. — Ciò vien lodato dal Cicognara, ma noi piuttosto avremmo amato meglio vedere eguale anche la finestra aderente al corpo primario; tanto più, quanto che ciò avrebbe aggiunto armonia. — Anticamente il piano terreno di quest'ala recava due altre finestre in corrispondenza alle superiori. Nel nuovo ristauro se ne aprivano altre due, e queste si abbinavano colle preesistenti, allungandole. — Questa riforma non è lodata.

Chiudono l'edifizio due cordonate, una per angolo, rotte dalle tre cornici dei piani; le quali cornici portano nella loro sporgenza quattro leoncini dorati, due altri essendone collocati sugli angoli del tetto. Questi leoncini vennero qui scelti a preferenza di ogni altra decorazione, perchè sono lo scudo gentilizio dei Doro, che era appunto un leone d'oro in campo d'argento.

Dalla cornice dell'ultimo piano alla merlatura ricorre un fregio, barbaramente in altri tempi appianato, chè in antico per sotto ogni merlo erano scolpiti gruppi d'ornamenti foggiati a mensole, come ancora si vede nel volta-testa a sinistra. — Così rimase abrasa questa parte interessante dell'edifizio, che formava allo stesso corona nobilissima, e nuova affatto nel suo genere. — Nel disegno offerto, male l'esecutore tracciava un graticolato, non mai esistito, mentre quella parte fu dipinta a finto marmo africano, com'è di presente.

In quanto concerne allo stile della fabbrica, dice qui sopra il Cicognara, che *tutti gli stili si veggono qui uniti*; e il Selvatico, assentendo a questo giudizio, aggiunge, *che in fatto ravvisansi nei marmi scolpiti da cui è fregiata, capitelli ed ornamenti d'epoca anteriori al secolo XIV*. Ma appunto per questo crediamo doversi reputare la fabbrica di molto anteriore a quel secolo; a meno che suppor non si vogliano qui impiegati marmi e sculture tolte da più antichi edifizii, il che non assentiamo. Imperocchè, dato ancora che vogliansi avere appartenuto i capitelli e le colonne ad altre più vetuste costruzioni, come si spiega, ad esempio, l'eguaglianza di stile da noi riscontrata fra i detti capitelli e gli ornamenti tutti che fregiano questo palazzo, la maggior parte scolpiti certo per esso? Tutto al più si potrà dire, che i molti ristauri, a' quali soggiacque in varii tempi, avranno procurato quell'accozzamento di stili che pel fatto riscontransi: non mai che la fondazione di esso assegnare si debba al secolo XIV.

Questa nostra opinione liberamente svelammo in altri tempi al Selvatico, ed esso, fattosi compagno de' nostri studii, visitava con noi il monumento. Quindi risultarono da queste indagini patentemente i ristauri grandiosi a cui soggiacque, riscontrandosi l'ordine terreno della loggia antichissimo, e certo almeno del secolo XII: il primo ordine, appartenente al secolo XIII avanzato, e l'ultimo al secolo posteriore: tanto dimostrando gli ornamenti, le modanature ed il lavoro del marmo. In quanto poi concerne a quegli ornamenti simbolici inseriti qui e qua nella fronte, dalla loro collocazione contro senso e dalla unione irregolare, può dedursi che siano stati impiegati nei più recenti ristauri, dopo averli cavati dalla fabbrica più antica di esso palazzo medesimo.

Ad ogni modo però è da tenersi questa Ca' Doro siccome architettura del secolo XI o XII, in più tempi poi ridotta allo stato presente; in modo però che conserva grandiose tracce della sua vetustà.

FRANCESCO ZANOTTO.

ent d'une autre branche, divisée de celle-ci, et ils habitaient à saint Paterniano, ainsi que nous l'apprenons par la liste de ceux qui formaient une faction à Venise, du temps de la guerre de Chioggia (1379): dans cette liste nous trouvons consigné le nom d'un Mathieu Doro, porté en note pour mille livres.

Par suite de ce qu'André Doro était entré dans la conjuration de Boëmond Tiepolo, comme nous l'avons dit, ses biens furent confisqués par la République, ainsi que le furent ceux du dit Boëmond et de Marc Querini: lesquels palais furent, l'un démoli et l'autre converti, par décret en date du 20 octobre 1339, du Conseil des XL, pour servir à la boucherie publique de Rialto: et ce dernier édifice existe encore. Mais, si le fisc ne s'empara pas à ce moment du palais des Doro par ce qu'André n'était pas condamné, mais seulement banni, ce palais aura certainement été confisqué, lorsque Nicolas, du temps de Faliero, conjurait contre sa patrie, et mourait d'une mort infamante, puisque nous voyons attribuer au fisc les biens du Doge lui-même et les donner à l'église des saints Apôtres, qui était sa paroisse.

Ce palais de Doro étant ensuite passé dans la possession de la République, nous ignorons à quel usage il fut appliqué par elle, jusqu'en 1503, année dans laquelle nous trouvons que le Sénat fait don d'un palais conjointement au fief de Cittadella à Pandolphe Malatesta, seigneur de Rimini, pour avoir cédé à saint Marc sa dite Seigneurie, ainsi que le Bembo le dit. — Or, il n'est point déraisonnable de supposer que le palais donné à Pandolphe était celui de la *Ca' Doro*. — Et nôtre opinion se trouve confirmée par une heureuse circonstance, qu'il y a sept années (en 1850), dans une restauration de cette maison, opérée à cette époque, fit découvrir, au rez-de-chaussée, et sur une porte murée, adhérant à l'escalier, l'écusson dudit Pandolphe Malatesta. Cet écusson est précisément un travail de cette époque, ainsi que le démontrent les ornements qui l'entourent. Cet écusson a sans doute été enlevé de la façade ou de la cour du palais, lorsque quelque temps après Pandolphe fut banni par la République, pour avoir, au détriment de cette dernière, embrassé le parti de l'Empereur, comme le racontent Barbaro, Cappellari et d'autres historiens et chroniqueurs. — Il nous paraît certain que cet écusson, ici scellé au mur, ne pouvait appartenir à un autre palais.

Il semble que postérieurement, la République aliéna la *Ca' Doro* et la vendit aux Contarini, et que ceux-ci la cédèrent ensuite à Alvise Loredano en partie, et en partie à Pierre Marcello, puisque nous trouvons rapporté par Priuli, dans son ouvrage manuscrit *Preziosi frutti* (Fruits précieux), *etc.*, que ce Pierre Marcello s'appellait vers cette année, *de la Ca' Doro*, parce qu'il en achetait précisément de Contarini une partie pour sa femme. — Les Marcello continuaient à habiter le palais dont il s'agit en 1584, car le même Priuli note que, dans cette année, un autre Pierre Marcello demeurait à la *Ca' Doro*, et à cause de cela, était nommé Conseiller municipal, pour le Quartier de Cannaregio. — Ce Pierre mourut le 18 septembre 1596. — Quant à la partie, appartenant aux Loredano, et indiquée ci-dessus, elle était habitée en 1536 par Marc Antoine Priuli, car Sanudo, dans ses *Diarii*, note que le 30 août de cette année, on a conclu dans ce palais le mariage entre la fille de Daniel Trevisano, beau-frère de Priuli, et Melchior Trevisano, de feu Vincent.

Puis, vers 1652, nous trouvons que la *Ca' Doro* était la propriété de la famille Bettignoli, ou Bressa, et nous la voyons gravée, comme telle, dans les recueils de Coronelli et d'Albrizzi. — Elle passait ensuite, il y a quelques années, en la possession de l'israélite Conegliano, et depuis elle était achetée par la célèbre M.lle Taglioni, pour compte et au nom du prince Troubeskoi, qui commettait à l'architecte Jean-Baptiste Meduna le soin de la restaurer. — Aujourd'hui, ce même palais est la propriété du banquier Errera.

Passant maintenant à la description de ce Palais, présentée par M.r Cicognara, il n'est pas vrai, comme il le pense, que le constructeur, étant empêché probablement dans son œuvre, ou par défaut de moyens, ou par un litige avec ses voisins, aît bâti ce palais, sans l'achever. Mais, nous ferons observer qu'il n'éprouva aucun obstacle pour de telles causes; car les *Doro* ne manquaient point de moyens, étant très riches; et l'on ne peut vraiment dire que l'édifice n'est pas tout-à-fait complet, puisque nous voyons à Venise d'innombrables palais manquant d'une aile. M.r Diedo était d'avis que la cause du défaut de cette seconde aile dans tant de palais, provenait du besoin que les nobles vénitiens avaient d'une salle grandiose, apte aux réceptions, dans les occasions, où quelque membre de leur famille était élevé à une plus grande dignité; et que l'architecte, forcé par cette nécessité, sacrifiait tout pour obtenir cette salle. Aussi, lorsque le terrain ne se prêtait pas à établir la salle au milieu de l'édifice, il fallait bien qu'on la plaçât d'un côté, tandis qu'on disposait l'autre côté pour les appartements nécessaires à l'étage noble. Voilà, nous semble-t-il, la juste raison pour laquelle nous voyons tant de palais manquant d'une aile; et cette raison aura été le motif pour lequel l'architecte de la *Ca' Doro* a construit cet édifice sans l'aile droite. Quant à l'aile gauche, elle est séparée du corps principal d'une façon telle, à pouvoir exister toute seule, étant séparée de ce corps au moyen d'un ornement qui règne tout le long des deux étages, les dentelures, ou crénelures, couronnant l'édifice étant plus élevées, là où cette aile se joint au corps principal, et comme on l'a fait à l'extrémité droite de ce même corps.

Ce corps, au rez-de-chaussée, est décoré par une galerie *(loggia)* à cinq arches, soutenue par quatre colonnes de marbre violet oriental d'une très grande beauté. Cette galerie est ouverte maintenant dans deux arches du côté droit, lesquelles étaient fermées auparavant. Le premier étage a un balcon et six arcades soutenues par cinq colonnes; deux en *broccatello* de Vérone, deux en marbre grec, et celle du centre en marbre violet oriental; et deux fenêtres s'ouvrent, une de chaque côté. — Le second étage est conçu de la même façon. — L'aile a deux autres fenêtres par étage, mais, celle qui adhère au corps principal, est différente de l'autre, qui s'harmonise avec les fenêtres latérales de ce même corps principal. M.r Cicognara loue cette ordonnance: mais nous aurions préféré plutôt voir égale aussi la fenêtre adhérant au corps principal; d'autant plus que cela aurait ajouté à l'harmonie. — Anciennement, le rez-de-chaussée de cette aile avait deux autres fenêtres, en correspondance avec celles d'en haut. Dans la nouvelle restauration, on en a ouvert deux autres, et celles-ci s'accouplent avec les autres préexistantes, en les allongeant. Nous n'approuvons pas cette réforme.

L'édifice est enserré par deux cordons, un par chaque angle, brisés par les trois corniches des étages. Ces corniches portent, dans leur saillie, quatre petits lions dorés; deux autres sont placés sur les angles du toit. Ces petits lions furent adoptés ici, à préférence de tout autre ornement, parce qu'ils sont l'écusson armoirial des *Doro*, lesquels portaient précisément un lion d'or en champ d'argent.

De la corniche du dernier étage à la crénelure, règne une frise, barbarement aplatie à une autre époque: car anciennement, sous chaque créneau, on voyait des groupes d'ornements sculptés et disposés en guise de corbeaux, ainsi qu'on le voit encore dans le volte-tête à gauche. — C'est ainsi que se trouve rasée cette partie intéressante, qui formait à l'édifice une très noble couronne, tout-à-fait nouvelle dans son genre. — Dans le dessin que nous donnons, celui qui l'a tracé a exécuté à tort un grillage, qui n'a jamais existé, puisque cette partie fut peinte en marbre feint d'Afrique, comme cela existe aujourd'hui.

En ce qui concerne le style de l'édifice, M.r Cicognara dit plus haut *qu'ici on voit tous les styles réunis;* et M.r Selvatico adhère à cette opinion et ajoute, *que l'on voit en effet dans les marbres sculptés, dont cet édifice est décoré, des chapiteaux et des ornements d'une époque antérieure au XIV siècle.* Mais précisément à cause de cela, nous croyons que l'on doit considérer cet édifice comme étant de beaucoup antérieur à ce siècle (le XIV); à moins qu'on ne veuille supposer qu'on aît employé ici des marbres et des sculptures tirés d'anciens édifices, chose à laquelle nous ne pouvons acquiescer. En effet, si même on voulait concéder que les chapiteaux et les colonnes aient appartenu à de plus anciennes constructions, comment expliquerait-on, par exemple, l'égalité de style que nous avons constatée entre les dits chapiteaux et tous les ornements qui décorent ce palais, ornements, dont la plus grande partie a certainement été sculptée exprès pour lui? Tout au plus, pourra-t-on dire que les nombreuses restaurations, auxquelles à été soumis à différentes époques cet édifice, auront produit cet amalgame de styles, que l'on remarque en effet: mais jamais, que la fondation de ce palais puisse être fixée au XIV siècle.

Nous avons en d'autres temps franchement manifesté nôtre opinion dans ce sens à M.r Selvatico, et celui-ci s'étant joint à nous dans nos études, visitait ce monument en nôtre compagnie. Il résulta ensuite visiblement de ces investigations, la preuve des immenses restaurations, auxquelles cet édifice a été soumis; le rez-de-chaussée de la galerie *(loggia)* ayant été constaté par nous comme étant très ancien, et à coup sûr du XII siècle au moins; le premier étage appartenant au XIII siècle fort avancé, et le dernier étage au siècle suivant: c'est ce que démontrent les ornements, les moulûres, etc., et le travail du marbre. — Quant ensuite à ce qui concerne ces ornements symboliques, insérés çà et là sur la façade, par suite de leur placement à contresens et de leur union irrégulière, on peut en inférer qu'ils ont servi dans les plus récentes restaurations après qu'on les a retirés de la construction plus ancienne du palais lui-même.

De toute façon, on doit regarder la *Ca' Doro*, comme étant l'œuvre de l'architecture du XI et du XII siècle; que ce palais a été en plusieurs fois et en différents temps, réduit à l'état actuel, en sorte cependant, qu'il conserve des traces grandioses de sa vétusté.

FRANÇOIS ZANOTTO.

PALAZZO FOSCARI

A SAN PANTALEONE SUL CANAL GRANDE

TAVOLA 102.

Altro magnifico e grandioso palazzo è quello che appartenne alla famiglia Foscari ed era più anticamente dei Giustiniani. La bellezza del luogo ove è posto, e la grandiosità della mole lo costituirono fra' più insigni della città, e lo sarebbe forse ancora per alcuni secoli, se, nido ai gufi ed alle notturne strigi e vuoto di abitatori, non fosse esposto a crollare più per abbandono che per vetustà (1). Molte parti di questo, prese ad esame, attestano pei capitelli e per le modanature l'epoca dello scultore ed architetto Bartolommeo che fabbricò il portone del Palazzo Ducale; cosicchè l'epoca della sua costruzione è da assegnarsi circa al finire del XIV secolo. Se non che si riconosce (e il Sansovino lo riconferma) essersi aggiunto un terzo ordine nobile, oltre il piano terreno, che lo fa superbamente torreggiare sulle altre fabbriche circostanti, per maestose che sieno.

Il Sansovino, dopo di avere parlato con ammirazione dei quattro palazzi, Loredano a s. *Marcuola*, Grimani a s. Luca, Delfino a s. Salvatore e Cornaro a s. Maurizio, soggiunge: « Ma tutti questi quattro trapassa, per sito » e per grandezza di macchina, il palazzo Foscaro, antico per fabbrica e » secondo l'uso tedesco (2). Perciocchè, posto sul cantonale del rio di s. » Pantaleone, scuopre nello svolgere del Canal grande, dalla sinistra fino a » Rialto, dalla destra fino alla Carità, non molto lontana da s. Marco, di ma- » niera che per questo conto è singolare: e perciò, l'anno 1574 fu eletto per » condegna abitazione del re di Francia per così rara e nobil veduta. Oltrechè » è copiosissimo, quanto altro nella città, d'appartamenti e di stanze, dipinti » da Paris Bordone. Il quale stabile fu altre volte della famiglia Giustiniana, » della quale Bernardo, uomo preclarissimo, lo vendè del 1428 al Senato, » che ne fece dono al marchese di Mantova, ma ritornato in Signoria e ven- » duto all' incanto, il principe Foscari lo comprò, e in fabbricando l'alzò, » acciocchè non paresse più della casa Giustiniana. La quale possiede anche » ella nobilissima abitazione contigua alla detta per gran spazio di circuito. » Consimili in fatti sono nello stile gli altri consecutivi palazzi Giustiniani, se non che più bassi di un ordine, com' era anche questo.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTE

(1) Acquistato dal Comune nel 1847, venne ristaurato, affine di collocare in esso le Scuole Tecniche; ma, sopraggiunti gli sconvolgimenti dell'anno appresso, veniva occupato dalle milizie e ridotto a quartiere. A quale danno sia adesso sottoposto non è chi non vegga, se non accorre la magnanimità imperiale a salvarlo, restituendolo all'uso a cui venia designato.

F. ZANOTTO.

(2) Qui il Sansovino adottò un modo di esprimersi affatto conforme a quello, che abusivamente prevale anche oggigiorno, chiamandosi gotico o tedesco tutto ciò che si trova negli edifizii di vecchia data, che non sia greco o romano. Ma altrove avendo noi messo in luce questo tratto di critica coi necessarii avvertimenti, torniamo qui a soggiugnere, per disinganno degli osservatori sulle cose veneziane, che appena in qualche cosa accessoria trapelò il gusto tedesco in Venezia, e molto tardi, dopochè per tutta l'Italia più nordica venne diffuso, specialmente nella fabbrica del Duomo di Milano, ove operarono artisti alemanni, avendo persino di ciò pubblicato i documenti estratti dagli archivii di Strasburgo, allorchè ci avvenne di parlare di quella Cattedrale nel primo Vol. della *Storia della Scultura*. In Venezia tutto è di gusto orientale, bisantino od arabo, senz'altro contatto, nè altro modo di corrispondenza e comunicazione; e i popoli dell'Italia commercianti, come i Veneziani, i Pisani ec., di là traevano modi, forme, artisti e materiali; poichè avevano con que' popoli anche gl' interessi comuni. Nulla di assolutamente Gotico si può riconoscere a Venezia fuor che l'abusiva denominazione.

PALAZZO PISANI

A SAN PAOLO

TAVOLE 103, 104.

Il terzo dei palazzi da noi qui prodotto in due Tavole, l'una col prospetto e l'altra colle parti delle trabeazioni, è quello attualmente abitato dai Pisani a s. Paolo sul Canal grande. Di già il riparto generale, la ricorrenza delle cornici, la forma dei balaustri, il bugnato sul basamento ed il cordone magnifico che lo ricinge, ci fanno ampiamente conoscere i progressi che l'arte andava facendo verso l'epoca più vicina all'ottimo. Vedesi ancora un residuo moresco in quella specie di cuspide che sta sulla cima degli archi delle finestre, e trovansi già negli angoli, sostituiti ai cordoni eleganti pilastri bugnati, che corrispondono al basamento e rassodano l'edifizio; e più di tutto poi, se si esaminino i capitelli in grande, massimamente quelli del primo ordine, si troverà che non restava a far più che un passo per arrivare ai Bregni (1), ai Lombardi, a Guglielmo Bergamasco ed a tutti i precursori del principe della risorta architettura, Andrea Palladio.

LEOPOLDO CO. CICOGNARA.

NOTA

(1) Fu già detto e provato che l'architetto e scultore ricordato da alcuno storico sotto il nome di Antonio Bregno, altro non è che Antonio Riccio. Veggansi le Notizie storiche della fabbrica del Palazzo Ducale, e de' suoi architetti, raccolte e pubblicate dall' ab. Giuseppe Cadorin; e più quanto abbiamo dettato nell' opera nostra il *Palazzo Ducale*, in argomento della Scala de' Giganti.

F. ZANOTTO.

PALAIS FOSCARI

À SAINT-PANTALÉON SUR LE GRAND CANAL

PLANCHE 102.

C'est aussi un palais magnifique et grandiose, que celui qui a appartenu à la famille Foscari, et était plus anciennement la propriété des Giustiniani. La beauté du site où il est placé et ses dimensions grandioses en ont fait un des plus remarquables de Venise, et il le serait encore pendant plusieurs siècles à venir, si, devenu un nid de hiboux et autres oiseaux de nuit, et non habité, il n'était exposé à s'écrouler plutôt par l'abandon où il est laissé, que par vétusté (1). Plusieurs parties de cet édifice, attestent, par suite d'un examen attentif des chapiteaux et des moulûres, l'époque du sculpteur et architecte Barthélemy, celui qui a fait la grande porte du Palais Ducal: en sorte que l'époque de la construction de ce palais, peut être déterminée à la fin environ du XIV[e] siècle. Mais on reconnaît (et Sansovino vient nous le confirmer) qu'on y ajouta un troisième étage noble, outre le rez-de-chaussée, ce qui le fait dominer orgueilleusement sur les autres édifices, qui l'entourent, si majestueux qu'ils puissent être.

Sansovino, après avoir parlé avec admiration des quatre palais, celui des Loredano a Saint-*Marcuola*, celui des Grimani à Saint-Luc, celui del Delfino à Saint-Sauveur et celui des Cornaro à Saint-Maurice, ajoute: « Mais tous » ces quatre palais, soit pour le site, soit pour la grandeur de la masse, sont » surpassés par le palais Foscari, d'ancienne construction et suivant l'usage » des Allemands (2). En effet, placé au coin du Canal de Saint-Pantaléon, il » a vue dans le cours du Grand-Canal, à gauche, jusqu'à Rialto, à droite » jusqu'à la Charité, qui n'est pas très éloignée de Saint-Marc; de façon » qu'il est par là fort remarquable. Aussi, en 1574, il fut jugé digne de ser» vir d'habitation au roi de France, à cause de cette vue si rare et si noble. » Il abonde en outre, autant qu'aucun autre de cette ville, d'appartements » et de salles avec des peintures de Pâris Bordone. Cet immeuble appartenait » jadis à la famille Giustiniani, et Bernard, l'un de ses membres et homme » très illustre, le vendit en 1428 au Sénat, qui en fit présent au marquis de » Mantoue: mais étant revenu au pouvoir de la Seigneurie, et vendu à l'encan, » le prince Foscari l'acheta, et le fit sur-élever, afin qu'il ne parût plus être » le même que celui de la maison Giustiniani. Celle-ci possède aussi une très » noble habitation, qui est contigue a l'autre sur une grande étendue ». En effet, les autres palais Giustiniani, qui viennent après, sont semblables à celui-ci pour le style; seulement, il sont plus bas d'un étage, de même que l'était aussi celui-ci.

LÉOPOLD COMTE CICOGNARA.

NOTES

(1) Ce palais, ayant été acquis par la Commune en 1847, fut restauré afin d'y placer les Écoles Techniques; mais, à la suite des bouleversements de l'année suivante, il fut occupé par la troupe et devint une caserne. Il n'est personne qui ne comprenne à quels dommages il se trouve exposé maintenant, si la magnificence impériale ne lui vient en aide, en le rendant à l'usage, auquel il avait été destiné.

F. ZANOTTO.

(2) Sansovino a adopté ici une manière de s'exprimer tout-à-fait conforme à celle, qui prévaut encore aujourd'hui; car on nomme gothique ou allemand tout ce qui, dans les édifices de vieille date, n'est ni grec, ni romain. Mais, comme nous avons éclairé ailleurs ce point de critique par de nécessaires observations, nous nous bornerons à ajouter ici, pour détromper ceux qui s'occupent des choses de Venise, que c'est à peine, si dans cette ville il s'est glissé, dans quelqu'accessoire, quelque reflet du goût allemand, et encore assez tard, après que dans toute l'Italie, plus au nord, il s'était répandu, en particulier dans la construction du Dôme de Milan, où travaillèrent des artistes allemands. Nous avons même, lorsque nous avons eu l'occasion de parler de cette cathédrale, dans le premier volume de l'*Histoire de la Sculpture*, publié les documents qui le prouvent et qui ont été extraits des archives de Strasbourg. À Venise, tout est dans le goût oriental, byzantin ou arabe, sans autre contact, ou autre mode de correspondance et de communication; et les peuples commerçants de l'Italie, comme les Vénitiens, les Pisans, etc., ont tiré de l'Orient des modes, des formes, des artistes et des matériaux; car ils avaient des intérêts communs avec les peuples orientaux. Rien qui soit absolument Gothique, ne peut être constaté à Venise, sauf la dénomination abusive.

PALAIS PISANI

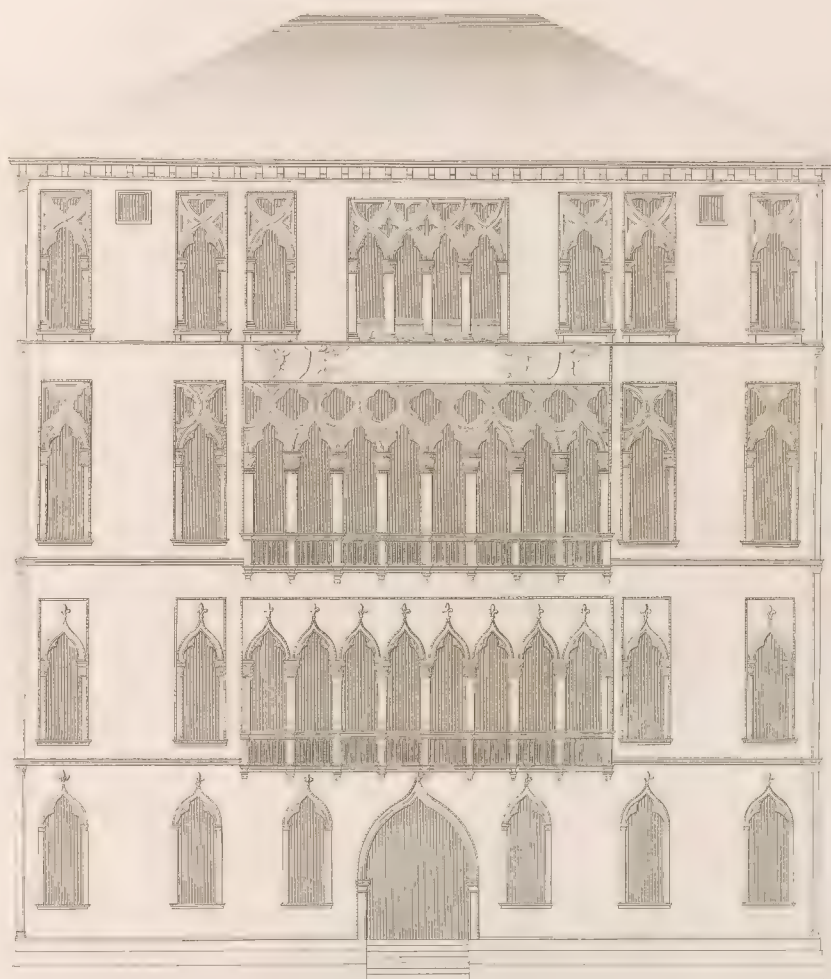
À SAINT-PAUL

PLANCHES 103, 104.

Le troisième des palais que nous donnons ici en deux planches, l'une pour la façade, et l'autre pour les parties des travées, est celui qui est habité maintenant par les Pisani à Saint-Paul, sur le Grand-Canal. Déjà, la distribution générale, le retour des corniches, la forme des balustrades, et le magnifique cordon qui l'enceint, ainsi que les bossages sur le soubassement, nous font amplement reconnaître les progrès, que l'art faisait successivement, à une époque plus voisine de celle de la perfection. On voit bien encore un reste de style mauresque dans cette espèce de pointe, qui se trouve sur la cime des arches des fenêtres, et l'on voit déjà aux angles, en substitutions des cordons, d'élégants pilastres en bossages, qui correspondent au soubassement et rendent l'édifice plus solide; et plus que tout, ensuite, si on examine en général les chapiteaux, ceux principalement du premier ordre, on verra qu'il ne restait plus qu'un pas à faire pour arriver aux Bregni (1), aux Lombardi, à Guillaume Bergamasque et a tous les précurseurs du chef de la renaissante architecture, André Palladio.

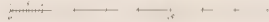
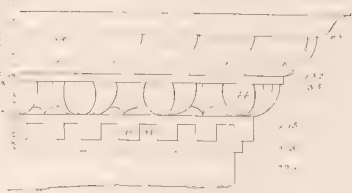
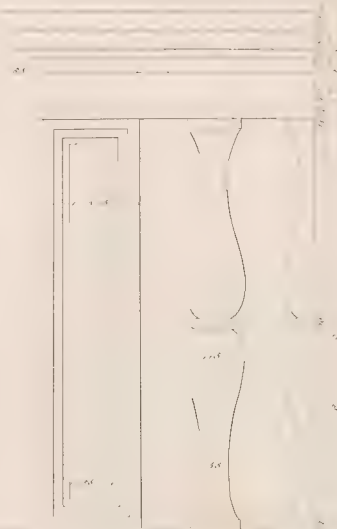
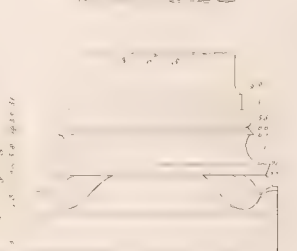
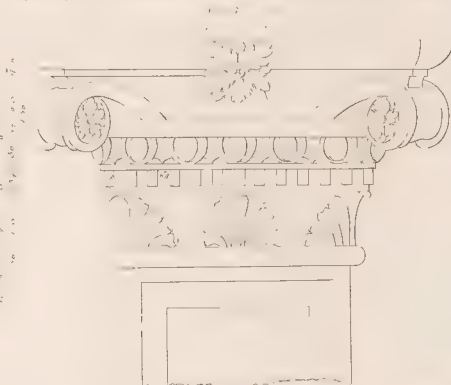
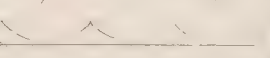
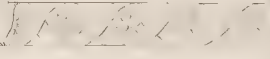
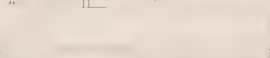
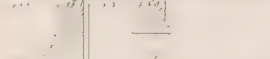
LÉOPOLD COMTE CICOGNARA.

NOTE

(1) On a déjà dit et prouvé que l'architecte et sculpteur, que quelques historiens ont cité sous le nom d'Antoine Bregno, n'était autre qu'Antoine Riccio. Voir les Notices historiques sur la construction du Palais Ducal et sur ses architectes, recueillies et publiées par l'abbé Joseph Cadorin; et en outre, ce que nous avons dit dans nôtre ouvrage sur le *Palais Ducal*, là où il est question de l'Escalier des Géants.

F. ZANOTTO.

Palazzo Foscari sul Canal Grande — Palais Foscari sur le Grand Canal

Palazzo Pisani a S. Polo sul Canal grande — *Palais Pisani à S. Polo, sur le Grand Canal*

Parte degli Ordini del Palazzo Pisani a S. Vito sul Canal Grande | Partie des Ordres du Palais Pisani, a S. Vite sur le Grand Canal

PALAZZO CORNARO

A SAN MAURIZIO

TAVOLE 105 A 113.

Giorgio Cornaro, figliuolo di Jacopo procurator di s. Marco, appoggiò, dopo l' anno 1532, al rinomato Sansovino l' incarico di ordinare il Palazzo che ci accingiamo a descrivere, e a cui non dubitiamo di dare onorato luogo in questa Collezione, per essere una delle quattro più sontuose moli di privata proprietà che, anche per testimonianza di Francesco Sansovino, adornano il grande Canale.

La filosofia, flagello talor degl' ingegni nati superiori alle regole, avrebbe non poco a ridire sulla facciata di questo Palazzo. Non approverebbe la mancanza di medietà nelle ali di essa; censurerebbe il binato che regna in ciascun intercolunnio; troverebbe non abbastanza vantaggiosa la grandezza delle colonne in confronto di tutta la massa; eccedente, e non proporzionata al proprio ordine, la cornice che corona il prospetto; non bella la forma e l' ornato delle finestrelle iscritte nel fregio; oltremodo lunghe le finestre arcuate che stanno nelle ali; poco lodevole pel suo ritiro la figura del remenato, che gira sulla cornice delle finestre del pianterreno; affogate ed intruse poco men che per forza, le stesse finestre tra que' piloni, che sembrano portare il binato, e che non son nemmen essi del miglior gusto.

A fronte di tali difetti, che mal potrebbero nascondersi all'occhio indagator della critica, è non pertanto innegabile che questo edifizio si presenti con un' aria di maestà e di grandezza da colpire qualunque, e farsi pienamente perdonare le rilevate imperfezioni. Un tale effetto è dovuto non tanto alla grandiosità della mole, ed alla ricchezza dei marmi ond' è rivestita, e per cui questa fabbrica primeggia tra le più signorili che sorgono sulle nostre acque, quanto alla magnificenza di tutto l' insieme, e a quella nobiltà di carattere che spiegano non poche delle sue parti.

Quanto non è ella in fatti maestosa la riva che per lunga serie di gradi invita a salire, e a por piede nel simmetrico atrio! Come ben non si annunzia la triplice arcata d' ingresso, che ripetendosi dal lato opposto introduce alla sala terrena! Qual sensazione non produce, e qual giuoco d'ombra non forma la forte cornice modiglionata, che separa il pianterreno dal piano nobile!

Si raccoglie dall' intero sviluppo, che la parte della magnificenza non è il solo pregio che raccomandi quest' opera, da cui si rileva non meno il raro talento dell'architetto, che lo spirito signorile dell' illustre suo fondatore; ma che contribuisce non poco ad accrescerne il merito la parte eziandio della comodità, che consiste in una savia e giudiziosa applicazione dei luoghi ai moltiplici e varii usi a cui doveva servire questo amplissimo palazzo, destinato alla residenza di una veramente nobile e cospicua famiglia.

E di fatti, in un'epoca in cui non erano assai conosciuti i comodi dell'abitare, e in cui non di rado un' ampia sala, ed alquante contigue stanze formavano pressochè tutto il corredo dei più sfarzosi e signorili edifizii, si rende vie più ammirevole questa sontuosa casa, che nulla lascia desiderare in conto di un' agiata ed acconcia disposizione. La doppia Pianta che si porge dà una idea abbastanza chiara di quanto qui si asserisce; e senzachè ci diffondiamo in inutili e noiose enumerazioni, ciascuno puote conoscerlo a colpo d' occhio. La parte in ispecie, che guarda il rivo (1), offre in ogni piano una serie di luoghi così ben succedentisi, ed intrecciati di varie grandezze con iscale di comunicazione e disobbligo, che un appartamento più comodo e più grandioso non potrebbe promettersi nemmeno dalla lindura francese, che tanto si picca di raffinatezza e buon gusto in questo difficile ramo dell' arte.

Se la Pianta è un modello di bene intesa distribuzione, non lo è meno lo spaccato di maestosa grandiosità. Risulta questa soprattutto dalla non avara assegnazione delle altezze, e dalla ricchezza e nobiltà degli ornati. Ove alla sola eleganza e sceltezza delle simmetrie si dovesse por mente, l' occhio educato alla regolarità palladiana avrebbe alcun poco da querelarsi sulla collocazione della scala primaria fuori del mezzo, e sulla decorazione del cortile, che non è del tutto plausibile. Un' analisi scrupolosa sarebbe fuor di proposito: ma il dir, per esempio, che le lesene dei due ordini superiori, in opposizione al loro carattere, sono assai tozze; che gli stipiti e le imposte delle loro arcate peccano di esilità; che la cornice del terzo ordine riesce pesante, sembra che non si potesse incolpare di soverchio rigore. È forza per altro di convenire che questi lievi difetti sono come altrettanti nèi in una figura gigantesca, in cui certe picciole sformature si perdono e restano assorbite nel grandioso della massa.

È degna di particolare osservazione la elegantissima nicchia, che, a guisa di tabernacolo, si eleva sopra la cisterna in faccia all' ingresso d' acqua. Squisitissimi ne sono i rapporti, e gentili le membrature, a cui corrispondono ben degnamente la finezza del marmo e la perfezione del lavoro. L'attitudine della statua sente dell' antico e si farebbe assai più gustare, se lo imitasse altresì nella naturalezza, e non desse alquanto nel caricato. La figura della vasca contrasta bene colle forme rette del basamento: ma come mai potè l' autore di sì bell' opera descrivere quella sgraziata curva, che ne definisce il contorno? — Noi lo crediamo un arbitrio di esecuzione.

La fabbrica è costrutta di grosse muraglie e di legname il più forte, e tutta ben concatenata con pietre vive, il che la rende solidissima. Ci spiace però il dover fare una eccezione intorno ad una sola parte di essa, marcando un difetto scoperto recentemente, ma che risulta dal confronto delle due Piante; ed è, che le muraglie dei piani superiori, corrispondenti a quelle che costituiscono le due testate dell' atrio terreno presso la riva, cadono fuori di appiombo di circa un piede per parte, e vanno a gravitare sul vôlto. La ragione di aver così fatto vien resa chiara dalla necessità di allargare il descritto atrio più della sala che lo sussegue, e che al di sopra progredisce sulla stessa linea fino alla facciata, per farvi capire quella porzione di pilastri, che fiancheggiano internamente le due arcate estreme sugli angoli. Ma nè questo, nè altro motivo può scusare verun arbitrio che offenda le mai violabili leggi della solidità. Ad un artista di tanto ingegno, qual fu il Sansovino, era ben facile il convolare ad altri ripieghi senza aver ricorso a sì miserabile espediente: che ben tale deve chiamarsi quello qualunque combatte la solidità, la quale, oltraggiata, presto o tardi si solleva in accusatrice, manifestando con aperti e funesti indizii la colpa dell' architetto.

ANTONIO DIEDO.

NOTA

(1) Uno spaventoso incendio scoppiato d' improvviso entro alle mura di questo superbo edifizio nella notte del 6 dicembre 1847, ne minacciò la quasi total distruzione. La parte però, della quale si parla, rimase illesa, quando si taccia del saccheggio e del guasto delle più preziose suppellettili, conseguenza quasi inevitabile di sì luttuose sciagure. Mercè le provvide cure dell Eccelso Governo, animate dalla sollecitudine lodevolissima dell' in allora Governatore Conte di Goëss, tanto poi si travagliò con istancabile attività per rimettere nella più solida e perfetta forma la porzione del tetto e del destro lato inceneriti, che ora non rimane più traccia dell' accaduto infortunio.

PALAIS CORNARO

À SAINT-MAURICE

PLANCHES 105 À 113.

Géorges fils de Jacques Cornaro, procurateur de saint Marc, confia après l'an 1532, au célèbre Sansovino le soin de diriger la construction du Palais que nous allons décrire, et auquel nous n'hésitons pas à donner une place honorable dans cette Collection, car il est un des quatre édifices les plus somptueux, appartenant à des particuliers, qui ornent le Grand Canal, ainsi que l'atteste François Sansovino.

La philosophie, qui est souvent le fléau des génies, nés au dessus des règles, trouverait beaucoup à redire sur la façade de ce Palais. Elle n'approuverait point le défaut de milieu dans les ailes de cette façade; elle critiquerait le redoublement qui existe entre chaque entre-colonnement; elle ne trouverait pas suffisamment avantageuse la grandeur des colonnes en égard à la masse entière; elle jugerait trop saillante la corniche qui couronne la façade, et hors de proportion avec son ordre; elle trouverait que la forme et l'ornement des petites fenêtres inscrites dans la frise, ne sont pas beaux; que les fenêtres arcuées des ailes sont démesurément grandes; que la figure de l'ornement, qui tourne sur la corniche des fenêtres du rez-de-chaussée, ne saurait être approuvée à cause de son retrait; que ces mêmes fenêtres sont étouffées et presqu'introduites par force entre ces gros piliers, qui semblent porter le redoublement des colonnes, et qui ne sont pas eux-mêmes du meilleur goût.

Malgré ces défauts que l'œil scrutateur de la critique ne saurait laisser passer inaperçus, on ne peut cependant s'empêcher de reconnaître que cet édifice se présente avec un air de majesté et de grandeur, qui frappe quiconque l'observe, et qui fait entièrement pardonner les imperfections qu'on y peut signaler. Ce résultat est dû, non pas tant encore a la grandeur de la masse et à la richesse des marbres dont elle est revêtue, et par lesquelles cet édifice brille au premier rang parmi les habitations de nobles existant dans nos lagunes, qu'à la magnificence de tout l'ensemble et à cette noblesse de caractère qu'il peut présenter dans plusieurs de ses parties.

En effet, que de majesté offre ce bord qui vous invite à monter par une longue série de degrés et à mettre le pied dans ce vestibule si symétrique! Comme elle s'annonce bien cette triple arcade d'entrée, laquelle se reproduisant du côté opposé, donne accès a la salle du rez-de-chaussée! Cette forte corniche à modillons, qui sépare le rez-de-chaussée du premier étage, ne produit elle pas une agréable sensation et un joli effet d'ombre?

On peut se convaincre en examinant le tout, que la magnificence n'est pas le seul mérite de cette œuvre, qui atteste aussi bien le rare talent de l'architecte, que l'esprit grandiose de l'illustre fondateur de ce Palais; en outre le mérite de cette même œuvre se trouve augmenté par la partie qui concerne la commodité. En effet, l'architecte a su sagement et judicieusement appliquer les locaux aux usages nombreux et divers, auxquels devait servir ce Palais, destiné à la residence d'une famille aussi noble qu'illustre.

En effet, à une époque, où les habitations commodes étaient presque inconnues, et où fréquemment une vaste salle et quelques pièces contigues constituaient presque tout l'ensemble des édifices les plus fastueux et les plus nobles, cette maison somptueuse, qui ne laisse rien à désirer sous le rapport d'une distribution commode et appropriée aux besoins, n'en est que plus digne d'être admirée. Les deux Planches que nous donnons, offrent une idée assez claire de ce que nous venons de dire; et sans que nous nous livrions à d'inutiles et de fastidieuses énumérations, chacun peut le constater du premier coup d'œil. La partie, surtout, qui donne sur le Canal (1), offre à chaque étage une série de locaux de différente grandeur qui se suivent si bien et qui s'entremêlent, avec des escaliers de communication et de dégagement, qu'on ne saurait espérer pas même de l'exactitude française, qui se pique tant de raffinement et de bon goût dans cette branche si difficile de l'art, un appartement plus commode et plus grandiose.

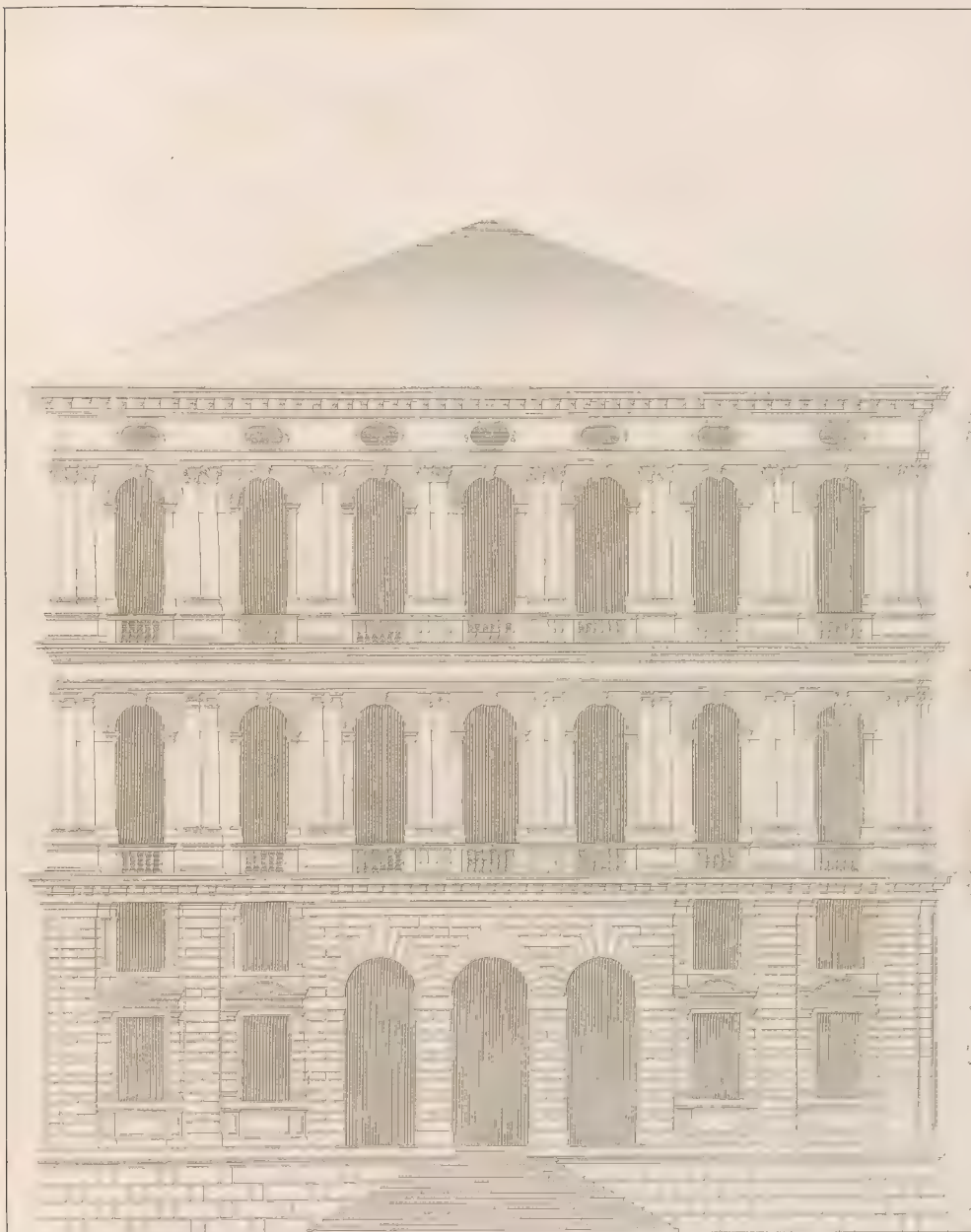
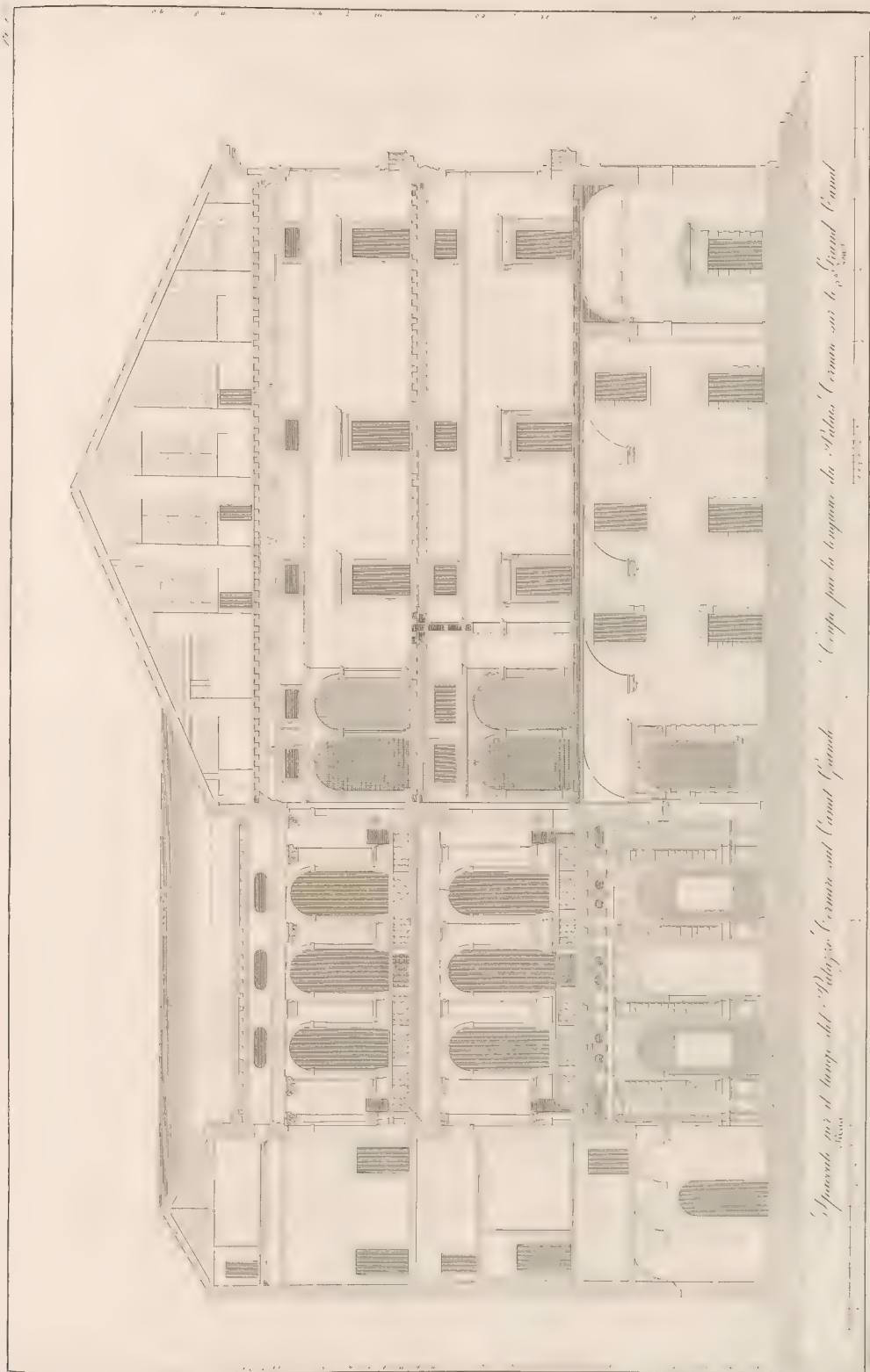
Si le Plan par terre offre le modèle d'une distribution bien entendue, la coupe présente aussi le type d'une grandeur vraiment majestueuse. Celle-ci résulte surtout de ce que les hauteurs ne sont pas mesquines, et de ce que les ornements sont aussi riches que nobles. Si cependant, on ne devait se préoccuper que de l'élégance et du choix des symétries, un œil habitué à la régularité de Palladio, pourrait se plaindre un peu de ce que l'escalier principal n'est pas placé au milieu, et de la décoration de la cour, qui n'est pas tout-à-fait plausible. Une scrupuleuse analyse serait hors de propos: mais dire, par exemple, que les lésènes des deux ordres supérieurs, contrairement à leur caractère, sont trop massives; que les piliers et les impostes des arcades de ces ordres pêchent par trop de maigreur; que la corniche du troisième ordre est trop lourde; et en disant tout cela, on ne saurait encourir la tâche d'un rigorisme excessif. Il faut pourtant convenir que ces légers défauts sont comme autant de petits signes sur une figure gigantesque, dans laquelle certaines petites anomalies de forme se perdent et demeurent absorbées par la grandeur de la masse.

Nous trouvons digne d'une observation toute particulière, la très élégante niche qui, en guise de tabernacle, s'élève sur la citerne en face de l'entrée du côté de l'eau. Les proportions en sont exquises, les membrures gracieuses, et la finesse du marbre et la perfection du travail y correspondent parfaitement. L'attitude de la statue respire l'antique, et on l'admirerait davantage, si elle l'imitait dans le naturel et n'était pas un peu maniérée. La figure de la vasque fait un heureux contraste avec les formes droites du soubassement; mais comment l'auteur d'une aussi belle œuvre a-t-il pu décrire cette disgracieuse courbe, qui en termine le contour? Quant à nous, nous croyons que c'est une licence qu'on a prise dans l'exécution.

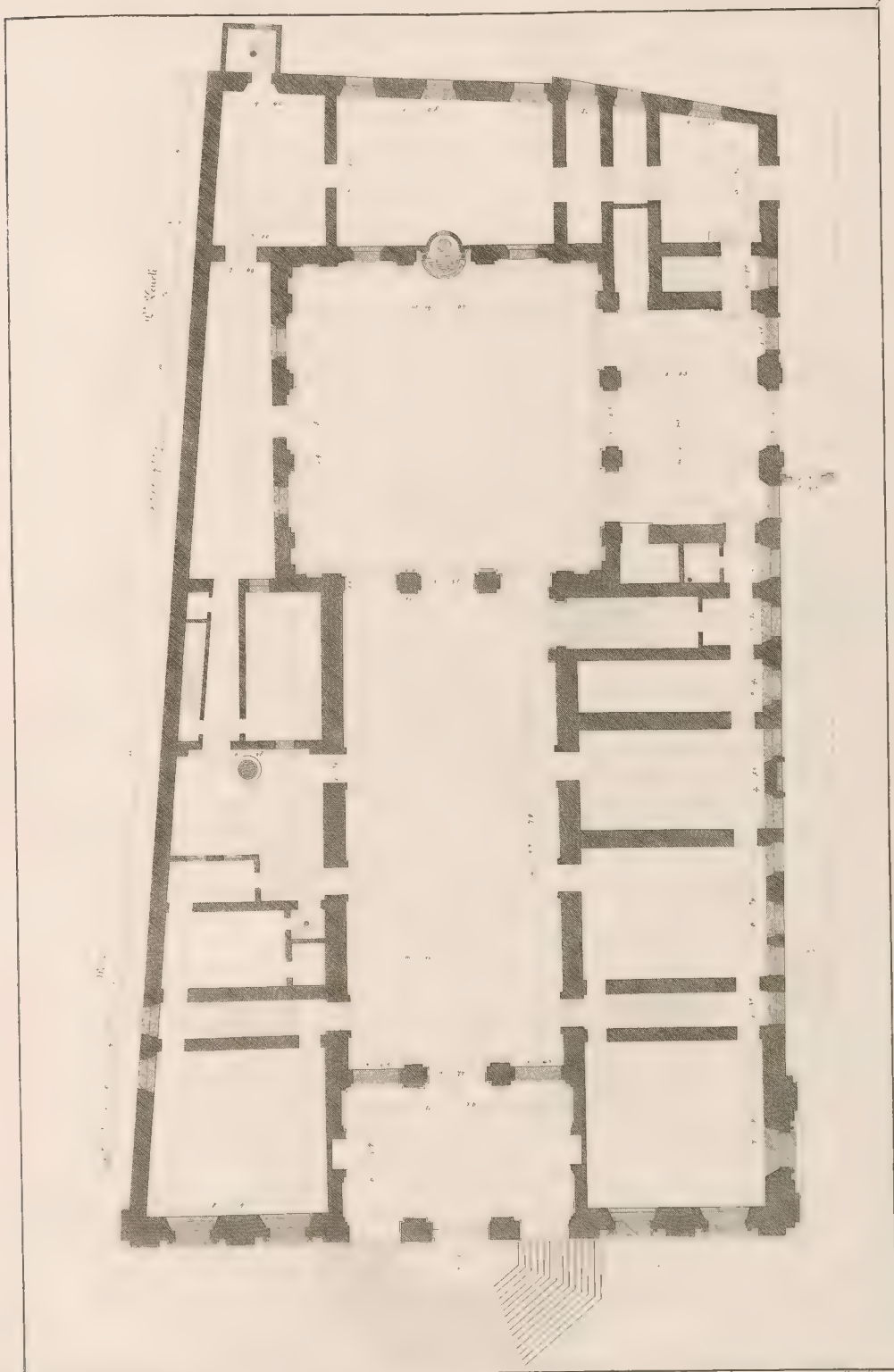
L'édifice est construit en gros murs et en bois le plus solide; et tout entouré de pierres dures, ce qui lui donne une très grande solidité. Nous regrettons toutefois d'être obligé de faire une exception quant à une partie de cette bâtisse, en faisant remarquer un défaut récemment découvert, mais qui résulte de la confrontation des deux plans: c'est, que les murs des étages supérieurs, correspondant à ceux qui constituent les deux têtes du vestibule du rez-de-chaussée près le rivage, sont hors d'à-plomb d'environ un pied de chaque côté, et vont peser sur la voûte. Si on a agi ainsi, on voit clairement que c'est par suite de la nécessité d'élargir ce vestibule plus que la salle qui le suit, et qui, en haut, poursuit sur la même ligne jusqu'à la façade, pour y faire entrer cette portion de pilastres, qui flanquent à l'intérieur les deux dernières arcades sur les angles. Mais ni ce motif, ni aucun autre, ne saurait excuser aucune mesure arbitraire, offensant les loix de la solidité, lesquelles sont inviolables, malgré tout. Un artiste d'autant de talent que Sansovino ne pouvait manquer de trouver aisément d'autres expédients, sans recourir à une aussi misérable ressource: car, c'est ainsi qu'on doit qualifier tout ce qui est contraire à la solidité, laquelle, une fois outragée, se dresse en accusateur, et démontre, par d'évidents et funestes indices, la faute de l'architecte.

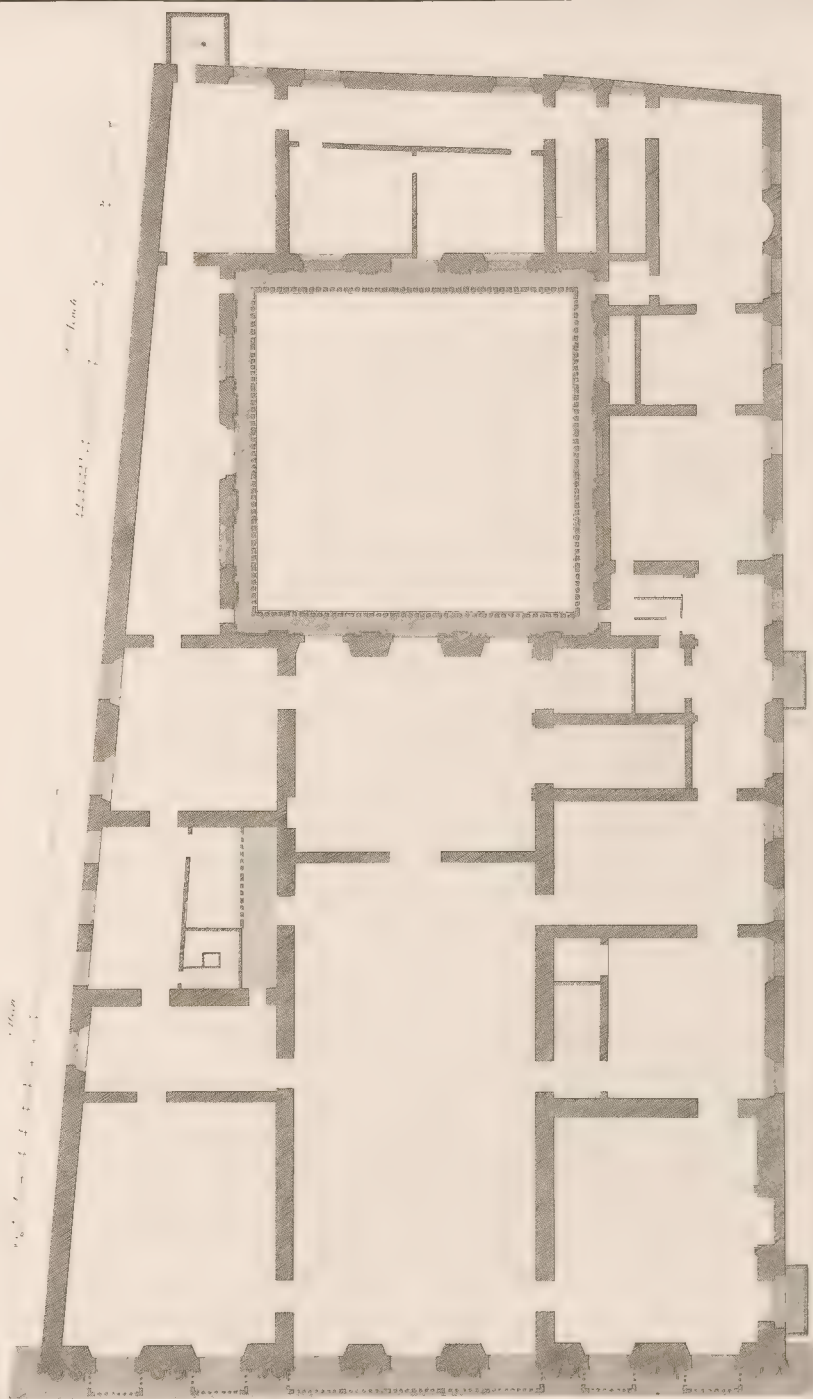
ANTOINE DIEDO.

NOTE

(1) Un épouvantable incendie, éclata tout à coup dans ce superbe édifice, la nuit du 6 décembre 184[illegible], et le menaça d'une destruction totale. Toutefois, la partie dont on parle, demeura intacte, sauf le pillage et le dégât des objets les plus précieux, conséquence inévitable d'aussi désolants désastres. Moyennant les soins providentiels du Gouvernement I. et R. provoqués par la très louable sollicitude du Gouverneur de Venise Mons.r le Comte de Goëss, on travailla avec une activité si infatigable pour rétablir, dans la forme la plus parfaite et la plus solide, la partie de la toiture et du côté droit, réduits en cendres, qu'il ne reste plus de traces maintenant du sinistre qui les avait frappés.

Prospetto del Palazzo Cornaro sul Canal Grande.

Façade du Palais Cornaro sur le Grand Canal

Spaccato per il lungo del Palazzo Cornaro sul Canal Grande

Coupe par la longueur du Palais Cornaro sur le Grand Canal

Pianta terrena del Palazzo Corner sul Canal Grande a S. Maurizio

Plan par terre du Palais Corner sur le Grand Canal à S. Maurice

Pianta del primo Piano del Palazzo Cornaro sul Canal Grande

Plan du premier Etage du Palais Cornaro sur le Grand Canal

Pianta e Prospetto della Edicola nel Cortile del Palazzo Cornaro

Plan et Façade de la Édicule dans la Cour du Palais Cornaro

PALAZZO GRIMANI

A SAN LUCA

ORA DELLE REGIE POSTE

TAVOLE 114 A 119.

Chi è l'autore di questa superba mole che signoreggia il Canale, e che gigante fra le altre maestosamente si sublima e sta? Non è mestieri di chiederlo, che già per opera sanmichelesca la dinota abbastanza la fierezza del carattere, la severità dei profili, e la nobile sprezzatura di certe regole divenute quasi per altri di convenzione.

Michele Sanmicheli, principe fra gli architetti militari, ed uno dei più distinti e giustamente celebrati fra i civili, venne chiamato da Girolamo Grimani, senatore riputatissimo (padre di quel Marino che fu creato doge nel 1595), a produrre il disegno, ed a presiedere alla esecuzione di un magnifico palazzo che avea divisato di erigere sul Canal grande presso la chiesa di s. Luca. L'area su cui si doveva innalzare questo edifizio era bensì vasta, ma sommamente irregolare, come si riconosce dalla Tavola che ne dà delineata la pianta. Nulla di più frequente in una città siccome è Venezia, tagliata da tanti rivi, e rotta sì spesso da sentieri angusti e tortuosi; ma nulla ad un tempo di più sfavorevole per un architetto, obbligato a dare su d'un fondo di tal figura una nobile distribuzione. A fronte di circostanze sì sconfortanti, si accinse il Sanmicheli al grand'uopo con quella fiducia, cred'io, che gl'inspirava il suo ingegno avvezzo a lottare ed a vincere con tanta gloria contro le più scabrose imprese. Non istava in suo arbitrio il togliere i difetti di squadra che provenivano agli angoli delle muraglie dalla inclinazione dei lati. Pur s'industriò il valente uomo di configurare la pianta in modo che i luoghi principali riuscissero di lati eguali, e le irregolarità si perdessero mercè le industrie di un artifizioso e saggio ripartimento. Perciò, seguendo con linee parallele la marcia del lato che guarda la via, relegò tutto lo sconcio ad una parte soltanto del grande e informe perimetro, e quello pure corresse e possibilmente nascose con semplici e facili divisioni. Cotesti ripieghi e provvedimenti non sono comuni anche nelle mani degli artisti più esperti, e meriterebbero di venir divulgati a lume degli studenti, più presto di tante edizioni di ordini architettonici ripetute fino alla noia con poco o niun profitto degl'iniziati. La descrizione di ciascuna parte sarebbe superflua, e quindi ci limiteremo alle più essenziali.— Quella che prima d'ogni altra attira gli sguardi, e fissa l'attenzione dei passeggeri, è il nobilissimo atrio che si presenta approdando alla magnifica riva. Il dotto e l'indotto ne rimangono egualmente colpiti. Comechè quest'atrio sia di angoli tutt'altro che retti, e di lati notabilmente ineguali, riesce però di un effetto meraviglioso. È diviso in tre porticati da due file di doppie colonne, e cadauna fila è composta di tre intercolunnii. La via di mezzo, corrispondente all'arco maggiore nella facciata, supera le due che la fiancheggiano, ed è coperta da un vôlto reale di semicerchio, concentrico appunto al descritto arco maggiore. I due porticati minori portano il soffitto piano, il quale vien retto dal cornicione dell'ordine, che passa da ognuna delle colonne ai pilastri di contro infissi nelle muraglie. Così il soffitto è diviso in tanti sfondati, ossia lacunari. L'ordine secondario del pian terreno, che nella facciata è a pilastri, nell'atrio si converte in colonne. Direbbesi a buon dritto, che la semplicità e varietà si unirono in bell'accordo, e diedersi amica mano nell'ordire in quest'atrio un tutto sublime diretto dalla saviezza, ed animato dalla magnificenza. Il Palladio, che tanto si distinse in questa parte delle sue fabbriche, ben pochi atrii potrebbe vantare che reggessero al paragone. La sala che vi sussegue è assai maestosa, e per l'ampiezza e rigoglio del fornice è delle più nobili di questa città. Non essendo gli stessi i mezzi dell'atrio e quei della sala, ne segue, che passando nella sala stessa dall'atrio si entra da un canto della medesima. Per rimediare a questo difetto di euritmia, l'autore adottò l'ingegnoso spediente di piantare nel lato che divide l'atrio dalla sala, ed entro la sala stessa, due porte, una delle quali è apparente, l'altra è forata nell'arco per cui si entra nell'atrio. Chi sta nella sala non si avvede di alcuna irregolarità, e chi passa da questa nell'atrio non conosce sì di leggieri l'ineguaglianza dei lati, degl'intercolunnii e degli angoli, perocchè i plinti delle basi ed i zoccoli, come anche gli stipiti di ciascun arco, si trovano tagliati a squadra.

La grandiosa facciata sull'acqua, comunque soggetta a qualche censura, come rileveremo in appresso, è nondimeno imponente, e si fa perdonare i suoi pochi difetti. Il piano terreno che sorge sopra un magnifico basamento a scarpa, non può essere più bello nel tutto non meno che nelle parti. Chi vi passa d'appresso radendo l'ampia scalea per cui vi si monta, e s'interna coll'occhio in mirando il suo atrio, lungi dal rimproverare gl'indugi del gondoliere, desidera anzi che rallenti la voga per poter a miglior agio riconoscere i pregi di tanta eleganza. La luce dell'arco maggiore e dei minori, l'altezza dei pilastri che forman parte dei due ordini, i lor sopraornati, le ricchissime finestre inferiori ricevono proporzioni le più scelte, ed ornamenti i più squisiti e conformi alla nobiltà del loro carattere. La lode però riuscirebbe sospetta ove non fosse moderata dalla giusta critica. Ci parrebbe tradire la verità, e demeritare la fede de' nostri lettori, senza punto provvedere alla gloria del Sanmicheli, ove celassimo alcune mende di questo originale suo parto. Le arcate in ispecie del terzo ordine, e le aperture rettangole che le dividono ci sembrano assai depresse, ed oltremodo pesante e sproporzionato al proprio ordine il cornicione grondale; eccesso di altezza che non si può scusare nemmen coll'idea che si abbia voluto decorare di maestosa corona la parte più eccelsa del superbo edifizio. Anche i suoi profili mancano di certa grazia, e accusano le offese di qualche mano presuntuosa e indisciplinata. Il giudiziosissimo Temanza, delle cui parole ci siamo approfittati in alcun luogo di questa descrizione, accusa di arbitrii quell'architetto che ha ultimato quest'opera, giacchè fatalmente l'autore premorì al suo termine. Egli avrà ciò desunto da fonti non dubbie; ed ancorchè si fosse appoggiato a una semplice conghiettura, si crede che non si sarebbe egli mal apposto. Anche il poggiuolo del primo piano, non del tutto puro e corretto ne' suoi ornamenti, potrebb'essere opera posteriore alla morte del Sanmicheli.

A fronte dei notati difetti, che in seguito ai più attenti esami ci siamo fatto un dovere di manifestare, sarà sempre rispettabile e degna di aversi per classica un'opera di tanto pregio, surta d'in seno ad un secolo glorioso e fausto per le arti, e consacrata dai suffragi e dalla piena ammirazione di tutti i dotti. Egli è per tal fine che ci credemmo obbligati di abbondare alquanto nel numero delle Tavole, corredando, a norma del nostro istituto, gli alzati delle convenienti dimostrazioni delle singole parti.

ANTONIO DIEDO.

PALAIS GRIMANI

À SAINT-LUC

MAINTENANT PALAIS DE LA POSTE ROYALE

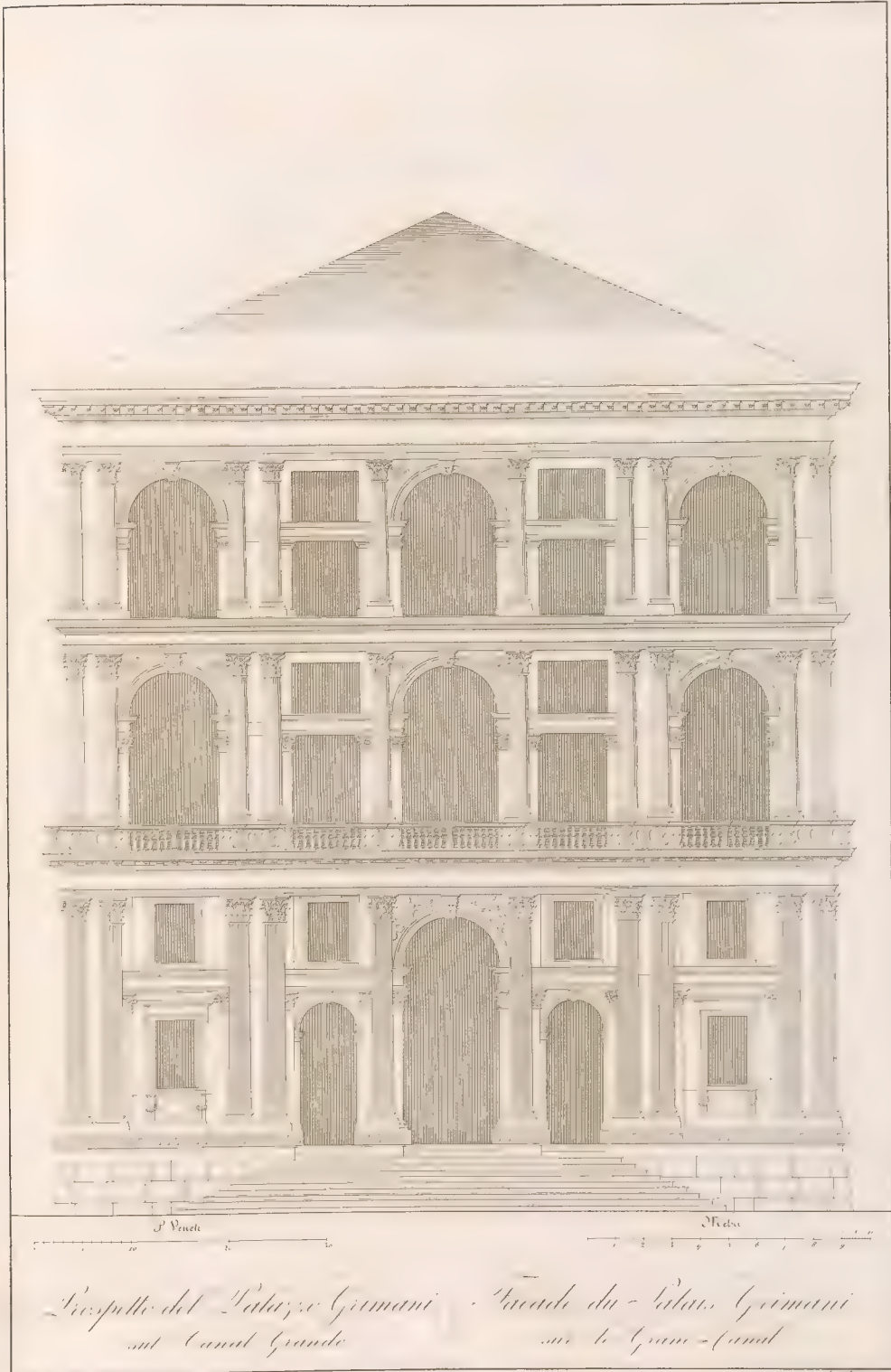
PLANCHES 114 À 119.

Quel est l'auteur de ce superbe édifice, qui domine le Canal, et qui, géant parmi les autres, s'élève et demeure inébranlable? Il n'est pas nécessaire de le demander, car la hardiesse du caractère, la sévérité des profils et le noble dédain de certaines règles, qui sont devenues des choses de convention pour d'autres, indiquent suffisamment que c'est une œuvre de Sanmicheli.

Michel Sanmicheli, le premier entre les architectes militaires, et l'un des plus distingués et des plus justement célèbres parmi les architectes civils, fut appelé par Jérôme Grimani, sénateur jouissant d'une très grande réputation (et père de Marin, celui qui fut créé doge en 1595), à donner le dessin et à diriger l'exécution d'un magnifique palais qu'il voulait élever sur le Grand-Canal, près l'église de saint Luc. Le terrain sur lequel cet édifice devait être érigé, était vaste à la vérité, mais extrêmement irrégulier, ainsi qu'on peut le constater par la Planche qui en trace le plan. Rien n'est plus fréquent que cela, dans une ville comme Venise, coupée par tant de canaux, et si souvent brisée pas des ruelles étroites et tortueuses: mais, en même temps, rien n'est plus défavorable pour un architecte, qui se trouve contraint à donner une noble distribution à un fonds ainsi configuré. Malgré des circonstances aussi décourageantes, Sanmicheli s'adonna à cette grande entreprise avec cette confiance (croyons-nous) que lui inspirait son esprit, habitué à lutter avec les entreprises les plus scabreuses, et à les surmonter si glorieusement. Il n'était pas en son pouvoir d'empêcher que les angles des murs ne fussent point hors d'équerre par suite de l'inclinaison des côtés. Cependant, cet habile homme s'ingénia à donner au plan une configuration telle, que les principaux locaux eussent des côtés égaux, et que les irrégularités fussent dissimulées au moyen d'une sage et ingénieuse répartition. Aussi, en suivant avec des lignes parallèles la marche du côté qui borde la rue, il relégua tout ce qu'il y avait d'irrégulier dans une seule partie du grand et informe périmètre; et il modifia même ou masqua autant que possible ce qui était irrégulier par de simples et de faciles divisions. Ces expédients et ces mesures ne sont pas toujours communs aux artistes les plus experts, et ils mériteraient d'être divulgués pour l'instruction des étudiants, plutôt que tant d'éditions d'ordres d'architecture, répétés jusqu'à satiété, et qui ne profitent que peu ou point aux initiés. Il serait superflu de décrire chacune des parties: aussi, nous nous limiterons aux plus essentielles. Celle, qui attire, avant toute autre, les regards et fixe l'attention des passants, c'est le vestibule si noble, qui se présente en débarquant sur le magnifique rivage. Il frappe également les savants et ceux qui ne le sont pas. Bien que les angles de ce vestibule soient loin d'être droits, et que ses côtés soient sensiblement inégaux, il produit, ce néanmoins, un effet merveilleux. Il est divisé en trois portiques par deux rangées de doubles colonnes, et chaque rangée est composée de trois entre-colonnements. La voie du milieu, correspondant à la plus grand' arche dans la façade, est plus grande que les deux latérales, et elle est couverte par une grande voûte d'un demi-cercle, qui est précisément concentrique avec la dite grand' arche. Les deux plus petits porches ont un plafond uni, lequel est soutenu par le corniche de l'ordre, qui passe de chaque colonne aux pilastres opposés, fixés dans les murs. Ainsi le plafond est divisé en autant d'enfoncements, ou vides. L'ordre secondaire du rez-de-chaussée, qui est en pilastres sur la façade, se convertit en colonnes dans le vestibule. On dirait avec raison que la simplicité et la variété se sont unies dans un bel accord, et se sont donné amicalement la main pour ourdir, dans ce vestibule, un tout sublime, dirigé par la sagesse et animé par la magnificence. Palladio, qui s'est tant distingué dans cette partie de ses édifices, n'aurait à vanter que bien peu de vestibules pouvant soutenir la comparaison avec celui-ci. La salle qui le suit, est assez majestueuse; et par l'ampleur et la hardiesse du vaisseau, c'est une des plus nobles de cette ville. Les milieux du vestibule n'étant pas les mêmes que ceux de la salle, il s'ensuit qu'en y passant par le vestibule, on y entre par un des côtés de la salle elle même. Pour remédier à ce défaut d'eurithmie, l'auteur adopta l'expédient ingénieux d'établir, dans le côté qui sépare le vestibule de la salle, et dans celle-ci même, deux portes, une desquelles est simulée, l'autre est percée dans l'arche par laquelle on entre dans le vestibule. Les personnes qui sont dans la salle ne s'aperçoivent point qu'il y ait irrégularité, et celles qui passent de la salle dans le vestibule ne reconnaissent pas bien facilement l'inégalité des côtés, des entre-colonnements et des angles: en effet, les plinthes des soubassements et les socles, de même que les jambages de chaqu' arche, se trouvent taillés à l'équerre.

La grandiose façade sur l'eau, bien que sujette à quelque critique, ainsi que nous le ferons remarquer bientôt, n'en est pas moins imposante, et se fait pardonner ses défauts peu nombreux. Le rez-de-chaussée, qui s'élève sur un magnifique soubassement en talus, ne saurait être plus beau dans son ensemble, ni dans ses parties. Les gens qui passent auprès de ce palais, en côtoyant le vaste escalier par lequel on y monte, et qui plongent du regard dans le vestibule, loin de reprocher aux gondoliers leur lenteur, désirent au contraire qu'ils rallentissent leurs mouvements, afin de pouvoir reconnaître plus à l'aise tout le mérite d'une aussi grande élégance. L'ouverture de la plus grand' arche, comme des plus petites, la hauteur des pilastres, qui forment partie des deux ordres, leurs sur-ornements, les très riches fenêtres d'en bas, ont les proportions les plus choisies, les ornements les plus exquis et les plus conformes à la noblesse de leur caractère. Mais nos éloges pourraient paraître suspects, s'ils n'étaient modérés par une juste critique. Nous croirions trahir la vérité, et nous montrer indignes de la confiance de nos lecteurs, sans pouvoir rien ajouter à la gloire de Sanmicheli, si nous cachions quelques défauts de cette production originale de son génie. Ainsi, les arcades surtout du troisième ordre, et les ouvertures rectangulaires qui les divisent, nous semblent trop déprimées; de même que nous trouvons la corniche de la gouttière trop lourde et manquant de proportion avec son propre ordre; un excès de hauteur qui ne peut être excusé pas même par l'idée que l'on ait voulu décorer d'un majestueux couronnement la partie la plus élevée du superbe édifice. Ses profils aussi manquent d'une certaine grâce, et signalent les fautes de quelque main présomptueuse et indisciplinée. Le judicieux Temanza, dont nous avons emprunté les paroles dans quelques endroits de cette description, accuse de caprices l'architecte qui a terminé cette œuvre; car, malheureusement, Sanmicheli mourut avant que cet édifice fut achevé. Temanza sans doute déduit cela de sources non douteuses; et lors même qu'il ne se serait appuyé que sur de simples conjectures, nous croyons qu'il ne s'est point trompé. Le balcon lui-même du premier étage, qui n'est pas tout-à-fait pur et correct dans ses ornements, pourrait bien être aussi un travail postérieur à la mort de Sanmicheli.

À la suite d'un examen attentif et en croyant remplir un devoir, nous avons signalé les défauts d'une œuvre d'un aussi grand mérite; mais malgré ces défauts, elle sera toujours respectable et digne d'être regardée comme classique, ayant surgi au milieu d'une époque glorieuse et fortunée pour les arts, et ayant été consacrée par les suffrages et l'entière admiration des savants. C'est dans ce but que nous nous sommes crû obligé d'abonder quelque peu dans le nombre des Planches, en appuyant et en complétant d'après les bases de nôtre plan, les hauteurs par des démonstrations convenables de chacune des parties.

ANTOINE DIEDO.

Prospetto del Palazzo Grimani sul Canal Grande

Facade du Palais Grimani sur le Grand Canal

Spaccato per il lungo del Palazzo Grimani sul Canal Grande — Coupe sur la longueur du Palais Grimani sur le Grand Canal

P. Venet.

Metri

Pianta terrena del Palazzo Grimani sul Canal Grande — Plan par-terre du Palais Grimani sur le Grand-Canal

sul Canal Grande
sur le Grand-Canal

PALAZZO ERA DE' CORNARI

PRESSO IL TEATRO DI S. ANGELO

TAVOLE 120, 121.

L'analogia dello stile tra la facciata di questo Palazzo e quella dell'altro spettante alla patrizia famiglia Vendramin, ora Berry, le fe' supporre se non nate ad un parto, almeno sorelle. La stessa massima in fatti di coronar l'edifizio con una maestosa cornice sovrana, la stessa maniera di compor le finestre coll' innesto di una doppia arcata in una maggior che la serra, il lusso degli ornamenti negl' intarsii di varii marmi sparsi d' in mezzo ai campi, nell' intaglio dei capitelli, nei festoni che arricchiscono, non solo il fregio della gran cornice, ma perfino il basamento presso all' acqua, tutto annunzia l'opera dello stesso autore, o di un suo distinto seguace.

Questa facciata, tutta di pietra d' Istria, è compartita in tre piani; il terreno a bozze, che comprende anche una serie di stanzini a mezz'aria, e i due superiori di più gentile e grazioso carattere. Questi fino alla cornice sono fra loro eguali. Pilastri angolari fiancheggiano ciascun piano, e mostrano quasi di tenerlo in assetto.

Ingegnoso è il ripiego a cui ricorse l' industre architetto nella distribuzione delle finestre al piano inferiore. Siccome l' interno esigeva a tal luogo un riparto diverso, così egli dispose in guisa le descritte finestre, che quella degli anzidetti stanzini cadesse sotto ad una delle due appaiate negli ordini superiori, e le due al pianterreno rimanessero equidistanti da questa. Merita non meno osservazione per la sua singolarità la forma dei due poggiuoli laterali a quello di mezzo nel primo piano descritti con tre sezioni di cerchio, la media delle quali è più sporgente. Siffatta leggiadria se non ha una stretta ragione nell' uso, la prende se non altro da quella legge di varietà ch' è il condimento di ogni bello.

Non egualmente a noi piace quella finestrina a forma di pera inserita nella mezza-luna delle maggiori arcate, e si preferisce a nostro gusto la rotonda che si osserva nel sovraccitato palazzo Vendramin.

Noi diamo quella sola parte del Palazzo interno ch' è la più degna, e che fu riformata dal Sanmicheli. Potrebbe altri per avventura muovere qualche dubbio sull' attribuzione di essa a questo grand' uomo, argomentando dalla formosità ed eleganza di tal riduzione non rispondente alla consueta fierezza, e quasi licenza che traspira dalle opere di questo architetto militare. Ma se si consideri che i begl' ingegni sanno facilmente consentire ed arrendersi ad ogni piega, e più, se si richiami al pensiero il leggiadrissimo monumento, pure di sua invenzione, che si ammira nel tempio del Taumaturgo di Padova, eretto alla memoria del cardinal Bembo, monumento che incanta per la tranquilla, armonica, soave avvenenza delle parti e del tutto, e per la morbidezza dei profili e degl' intagli; non si penerà molto in uniformarsi alla sentenza del sempre da noi con onore ricordato Temanza, ch' è pure la nostra.

Un piccolo atrio di pianta quadrata, aperto dal lato che guarda l' ingresso, e fronteggiato da un arco e due intercolunni sugli altri tre mette lateralmente a due corticelle, e di faccia ad un andito involtato a botte, ed abbellito con pilastri dello stesso ordine, a cui nel primo piano corrisponde un grazioso pensile terrazzino. La saviezza, la regolarità, il buon gusto si danno mano in quest' opera, e si contrastan la lode.

Ove a taluno paresse sospetto di parzialità il nostro voto, noi non temiamo di sottoporlo al giudizio di qualsisia tribunale.

ANTONIO DIEDO.

PALAIS JADIS DES CORNARI

PRES LE THEATRE DE SAINT-ANGE

PLANCHES 120, 121.

L'analogie de style, qui existe entre la façade de ce palais et celle de l'autre palais appartenant à la famille patricienne Vendramin Calergi, aujourd'hui de la D.sse de Berry, fait supposer que si elles ne sont pas jumelles, elles sont du moins sœurs. En effet, la même idée de couronner l'édifice par une majestueuse corniche souveraine; la même manière de composer les fenêtres par l'insertion d'une double arcade dans une plus grande qui la contient; le luxe des ornements dans les marqueteries de divers marbres, répandues au milieu des champs; dans la ciselure des chapiteaux; dans les festons qui enrichissent non seulement la frise de la grande corniche, mais jusqu'au soubassement près de l'eau; tout cela annonce l'œuvre du même auteur ou d'un de ses élèves distingués.

Cette façade, toute en pierre d'Istrie, est divisée en trois étages; le rez-de-chaussée est en bossage, et il comprend aussi une série de petites chambres à mi-hauteur; et les deux étages supérieurs du caractère le plus noble et le plus grâcieux. Ceux-ci sont égaux jusqu'à la corniche. Des pilastres aux angles flanquent chaque étage, et ont l'air presque de le tenir en ordre.

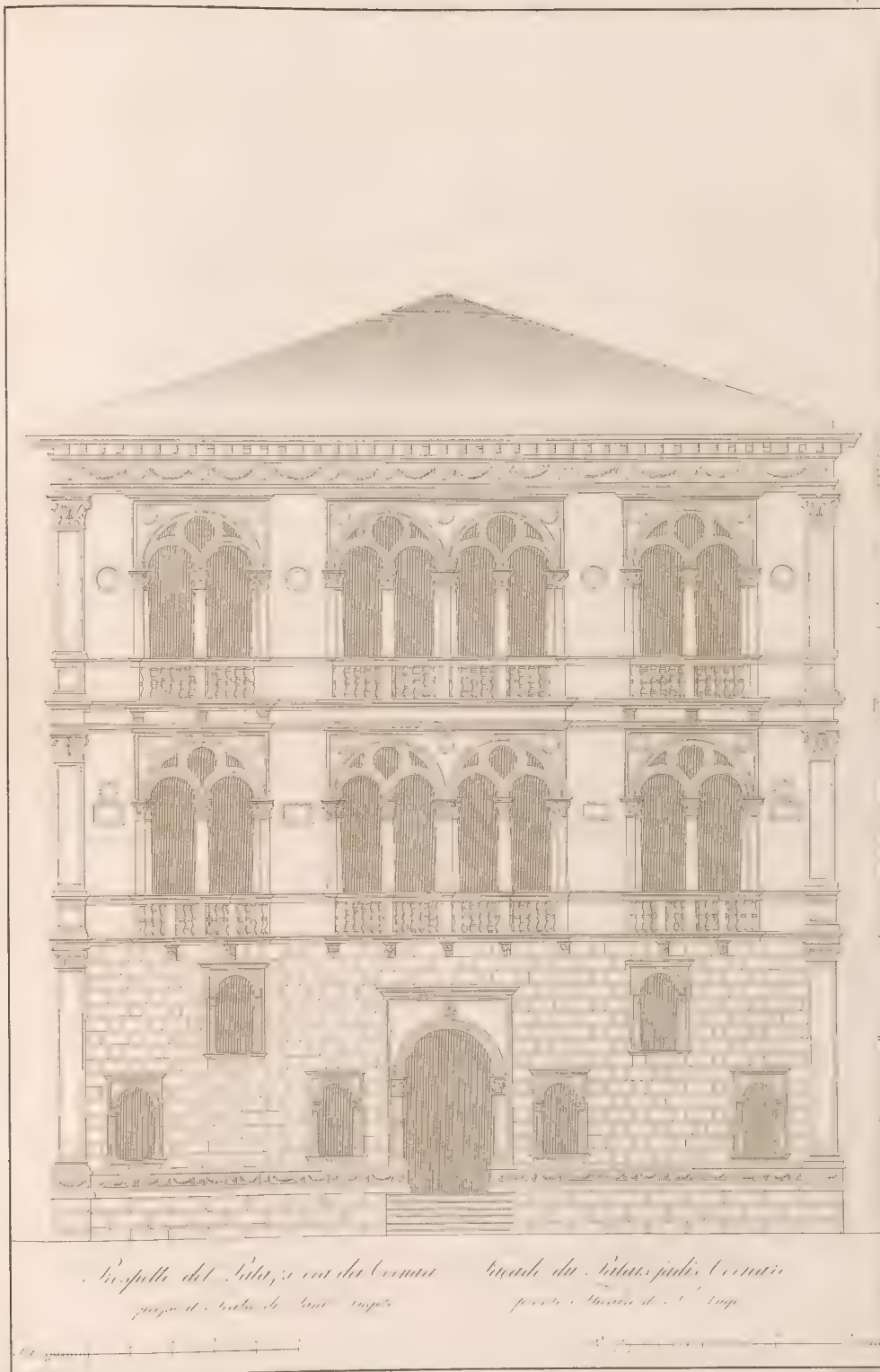
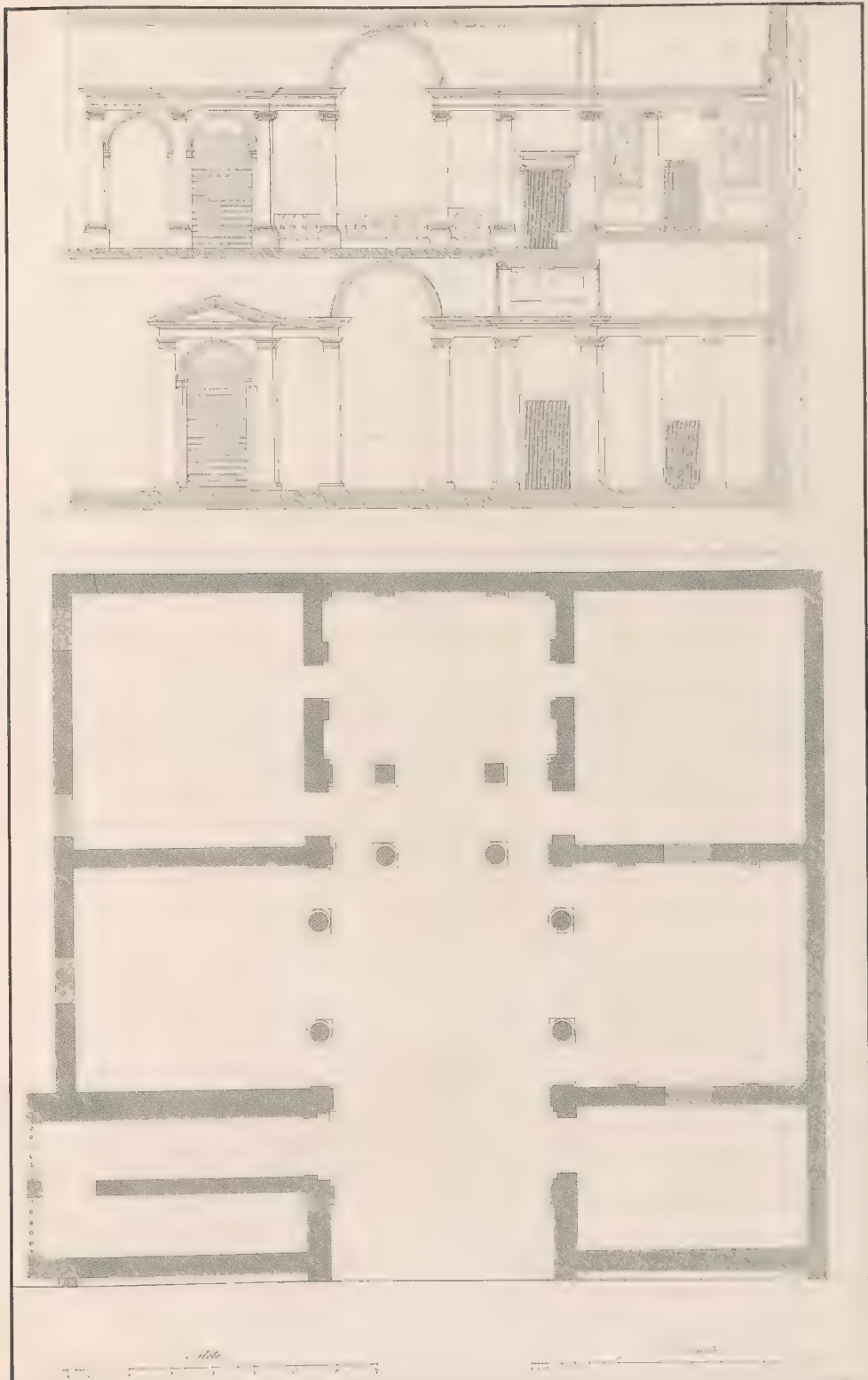
C'est un ingénieux expédient que celui auquel a eu recours l'habile architecte, dans la distribution des fenêtres à l'étage inférieur. L'intérieur exigeant une répartition différente à cet endroit, il disposa ces fenêtres de façon, que celle des petites chambres précitées tombât au dessous de l'une de deux accouplées des étages supérieurs, et que les deux au rez-de-chaussée restassent à une égale distance de celle-ci. La forme aussi des deux balcons latéraux de celui, qui est au milieu du premier étage, dessinées par trois sections de cercle, dont la moyenne est plus saillante, est aussi digne d'observation. Cet agrément, s'il n'est pas de rigueur dans la pratique, trouve du moins sa raison d'être de par des lois de la variété, qui sont les compagnes de tout ce qui est beau.

Nous n'aimons pas autant cette petite fenêtre, en forme de poire, inscrite dans la demilune des plus grandes arcades, et nôtre goût nous ferait préférer la petite fenêtre ronde du palais Vendramin.

Nous ne donnons que la partie la plus digne de l'intérieur du Palais, celle qui fut reformée par Sanmicheli. Quelqu'un pourrait douter qu'elle dût être attribuée à ce grand homme, en considérant que la grâce et l'élégance de cette reconstruction ne correspondent point à cette vigueur et nous dirions presque à cette licence de manière, qui transpire dans toutes les œuvres de cet architecte militaire. Mais si l'on veut bien réfléchir à ce que les grands génies savent consentir et se prêter à toutes modifications; et encore, si on se reporte avec la pensée vers le charmant monument (qui est aussi de son invention) que l'on admire dans le temple de saint Antoine de Padoue, et qui est élevé à la mémoire du cardinal Bembo; vers ce monument qui ravit par la beauté placide, harmonieuse, suave des parties et de l'ensemble, ainsi que pour la délicatesse des profils et des ciselures; on n'aura pas beaucoup de peine à se conformer à l'avis de Temanza que nous rappelons toujours avec honneur, et qui est aussi nôtre avis.

Un petit vestibule, dont le plan est carré, ouvert du côté qui regarde l'entrée, et qui a pour front une arche et deux entre-colonnements sur les trois autres côtés, introduit latéralement dans deux petites cours, et en face, à un corridor, voûté en tonneau et embelli de pilastres du même ordre; au premier étage, une grâcieuse petite terrasse, en jardin suspendu, correspond à ce corridor. La sagesse, la régularité, le bon goût se donnent la main dans cette œuvre et se disputent la louange.

Maintenant, si nôtre apréciation pouvait paraître suspecte de partialité, nous n'hésiterions pas à la soumettre au jugement de quelque tribunal que ce soit.

ANTOINE DIEDO.

Prospetto del Palazzo dei Cornaro — Façade du Palais Spinelli Cornaro

presso il Teatro di Sant' Angelo — près le Théâtre de S.t Ange

Pianta terrena e spaccati del Palazzo ... il Teatro de' S. Angeli ... Ponte da Rez ... Campo ... Roman ... Teatro ...

PALAZZO CONTARINI

A S. SAMUELE

TAVOLE 122, 123.

Siccome gli occhi hanno la loro musica, così anche l'architettura ha la sua poesia. Noi assomiglieremo la fabbrica che ci facciamo a descrivere al genere epigrammatico. La leggiadria più che la magnificenza, e la grazia più che la ricchezza costituiscono il distintivo di questo edifizio, che senza fasto pur si raccomanda anche per la preziosità della materia.

Potrebbe credersi di mano di uno dei molti Lombardi da noi altre volte rammemorati, se piuttosto non si volesse attribuirlo a qualche autore proveniente dalla scuola bramantesca.

Pecca anzi che no di secchezza, come meglio si vede dalla Tavola che dimostra le parti; secchezza peraltro germana della eleganza ed amica quanto mai del buon gusto. Ciascun piano è diviso da lesene in tre corpi quasi del tutto eguali. Compone una bella massa la serie di arcate che si offrono in mezzo del primo piano, e il frontespizio, che muove dalla lunga orizzontale cornice del sopraornato, produce un piacevole contrasto di linee.

È osservabile la introduzione di quelle mezze figure che scappano dalla cornice della porta, e sembrano entrare in sussidio delle lunette per meglio sostenere il poggiuolo che sporge. Noi non osiamo applaudirla nè biasimarla: è una singolarità senza esempio, ma una singolarità non affatto fuor di ragione, ricordando l'uffizio delle Cariatidi, che nelle costruzioni leggiere s'impiegano talvolta con esito non infelice a sorreggere qualche parte gentile. Gentilissimo in fatti è il traforo del parapetto cavato ingegnosamente in ambo i piani dal fregio, e sente il sapore delle delicate etrusche maniere.

Ma ciò che oltremodo adorna il prospetto di questo edifizio sono le belle sculture che vagamente campeggiano fra le finestre: quelle in ispecie del primo piano, su cui dal fusto di un albero, che mostra alcuni virgulti sboccanti dai capi dei recisi rami, sorgono, quasi a trofeo, gentilizie insegne coronate dall' uccello di Giove, e pittorescamente intrecciate a due sottili candelabrini onde esca viva e micante la mistica fiamma.

Dai registri della patrizia famiglia Contarini, che possedè questo Palagio, si ricava che nel 1504 fu data facoltà ai suoi autori di poterne costruire una parte, e che nel 1546 era di già terminato. Servono queste notizie ad autenticare ciò che chiaramente si scorge dall' esame dell' opera, che appartiene cioè ai buoni tempi dell' arte, se non salita per anche al pieno meriggio, certo avanzata non poco oltre l'aurora.

ANTONIO DIEDO.

PALAIS CONTARINI

À SAINT-SAMUEL

PLANCHES 122. 123.

De même que le yeux ont leur musique, l'architecture a également sa poésie. Nous comparerons donc le bâtiment que nous allons décrire au genre épigrammatique. La gentillesse plutôt que la magnificence, la grâce plutôt que la richesse, constituent le caractère distinctif de cet édifice, qui bien que sans faste, ne s'en recommande pas moins par la matière précieuse, dont il est formé.

On pourrait croire ce palais l'œuvre d'un des nombreux Lombardi que nous avons rappelés autrefois, si on ne devait plutôt l'attribuer à quelqu'auteur sorti de l'école de Bramante.

Il pêche quelque peu par la sécheresse, ainsi qu'on le voit encore mieux par la Planche, qui figure les parties: mais c'est une sécheresse qui est sœur germaine de l'élégance et fort amie du bon goût. Chaque étage est divisé par des lésènes en trois corps, presqu'entièrement égaux. Une belle masse est formée par la série d'arcades, qui se présentent au milieu du premier étage, et le frontispice, qui part de la longue corniche horizontale du sur-ornement, produit un agréable contraste de lignes.

Ce qui mérite aussi d'être remarqué, ce sont ces demi-figures, qui s'échappent de la corniche de la porte, et semblent venir en aide aux lunettes, pour mieux soutenir le balcon, qui fait saillie. Nous n'osons pourtant applaudir ni blâmer l'introduction de ces demi-figures: c'est une singularité sans exemple, mais une singularité qui n'est pas tout-à-fait dépourvue de raison, car elle rappelle l'office des cariatides, qu'on emploie quelques fois avec succès dans les constructions légères pour soutenir quelque grâcieuse partie. En effet c'est un travail à jour fort grâcieux, que celui de ce parapet ingénieusement creusé de la frise dans chaque étage, et il a le goût des délicates manières étrusques.

Mais ce qui orne supérieurement la façade de cet édifice, ce sont les belles sculptures qui brillent agréablement entre les fenêtres; les sculptures surtout du premier étage, sur lesquelles du tronc d'un arbre, qui montre quelques scions débouchant des têtes des branches coupées, s'élèvent, presque comme un trophée, des armoiries de famille, couronnées de l'oiseau de Jupiter, et entrelacées d'une façon pittoresque, à deux minces petits candélabres, d'où la flamme mystique sort vive et brillante.

Par les registres de la famille patricienne Contarini, qui a possédé ce Palais, on relève que l'an 1504 les ancêtres de cette même famille obtinrent l'autorisation d'en élever une partie, et qu'en 1546 il était déjà achevé. Ces notices servent à rendre authentique ce que l'on aperçoit en examinant cette œuvre, c'est-à-dire, qu'elle appartient aux beaux temps de l'art, lequel s'il n'était pas encore en plein midi, avait certainement dépassé l'aurore de beaucoup.

ANTOINE DIEDO.

Prospetto del Palazzo Contarini a S. Samuele sopra il Canal Grande

Façade du Palais Contarini, à S.t Samuel sur le Grand Canal

Metri

P.i Veneti

Parti degli Ordini del Palazzo Contarini a S. Samuele — Parties des Ordres du Palais Contarini à S. Samuel

PALAZZO VENDRAMIN CALERGI

ORA DI S. A. R. LA DUCHESSA DI BERRY

A' SS. ERMAGORA E FORTUNATO

TAVOLE 124, 125, 126.

Alla metà circa del secolo XV incominciarono a fiorire in Venezia alcuni artisti, che, quantunque ascritti all' arte degli scarpellini, erano pur valenti scultori ed architetti, come ne fanno testimonianza i pubblici ed i privati edificii da loro eretti anteriormente all' epoca del Sansovino. Abbandonando essi la così detta maniera gotica, si rimisero sulle tracce della ragionata architettura, ed appianarono la via a coloro che nell' aureo secolo XVI portarono l' arte al colmo di sua bellezza e perfezione. Furono, è vero, alquanto prodighi nella copia degli ornati scolpiti nelle lor opere, ma, oltre alla giusta riflessione del dotto Temanza, che il risorgimento dell' architettura cominciò con quella medesima profusione negli arabeschi che si era osservata al suo decadimento (1), convenire dobbiamo, che largamente ci compensarono di un tal eccesso coll' avere abbellito la città nostra di ricca serie di moltiplici e variati ornamenti, applicati ad ogni parte architettonica, e scolpiti a basso rilievo più o meno stiacciato, con sì grande maestria ed intelligenza da porgere una sorgente perenne di studio e di utile esercizio a quelli che applicar si vogliono all'architettura ed alle arti tutte decorative alle quali ella presiede. Si avranno di questi ornamenti non iscarsi saggi in alcune fabbriche che si pubblicheranno nel corso di quest' Opera, e intorno al merito dei loro autori potrà consultarsi utilmente il dotto co. Cicognara nel secondo volume della sua *Storia della Scultura*.

Fra sì benemeriti artisti si distinse e prevalse la famiglia Lombardo, capo della quale fu Pietro, padre di Tullio e di Antonio, e zio di Sante; e vi fu pure un Martino Lombardo non inferiore in merito ai sopraddetti. Il Temanza fa autore del palazzo Vendramin Sante Lombardo, e dietro l'asserzione di questo diligente biografo (2) venne universalmente giudicato di lui lavoro; ma incontrastabili documenti recentemente favoriticі dalla patrizia famiglia Vendramin danno a vedere non poterlo esser altrimenti Sante, il quale, come riporta lo stesso Temanza, nacque nel 1504, mentre la fabbrica di detto palazzo fu incominciata, così magnificamente come si vede, per ordine di messer Andrea Loredano nel 1481. Che quest'opera appartenga però ad uno dei Lombardo chiaramente lo manifesta il non dubbio loro stile sì nel tutto che nelle parti, di modo che potrebbesi per una maggiore analogia di carattere ascriverla più presto a Pietro, di quello che a Martino, trovandosi essi ad una tal epoca occupati nell' erigere in Venezia anche altri grandiosi edificii.

Questo Palazzo, denominato per lungo tempo Loredano dal suo fondatore, fu dal suo nascere sempre riguardato come uno dei principali della città. Per tale lo annovera anche il Sansovino, dicendo: *È pertanto da sapere che i principalissimi di tutti i palazzi del Canal grande sono quattro ...... cioè il Loredano a S. Marcuola, il Grimano a s. Luca, il Delfino a s. Salvatore, ed il Cornaro a s. Maurizio ...... Il Loredano adunque di gran corpo et di grande altezza, et anteriore in tempo agli altri, et quasi posto in isola è molto nobile etc.* (3). Cambiò esso di nome per le seguenti vicende, che si riconoscono dai citati documenti. Gli eredi del benemerito fondatore Andrea Loredano, per circostanze di famiglia, lo alienarono nel 1581 al duca di Brunswick per ducati sessantamila (4), e questo, pochi anni dopo, ne fece vendita al duca di Mantova. Morto il primo, una di lui figlia nel 1586 mosse lite per ragioni dotali allo stesso duca di Mantova come possessore del palazzo, ed ottenne che fosse posto all' incanto, al quale incanto, nel 1589, fu acquistato dal veneto patrizio Vittore Calergi pel prezzo di ducati trentaseimila. Estinta la famiglia Calergi, passò in quella dei Grimani, e da questa nella famiglia Vendramin-Calergi.

La facciata di questo nobile edificio è tutta costruita di pietra delle migliori cave dell' Istria. Le minori colonne isolate nel mezzo dei grandi archi sono di bianco marmo greco venato. Del medesimo marmo sono rivestite le riquadrature fra gl' intercolunnii, e di porfido, di serpentino, e di altri antichi marmi i piccoli tondi quadrati disposti ad ornamento in essa facciata. La sua fronte è di piedi 78; l' altezza dal pavimento terreno al tetto di piedi 63 e mezzo, più il basamento che si profonda nel Canale, e dal quale sporge la gradinata, che resta più o meno coperta dall' acqua marina a seconda dell' alternante suo moto. La detta altezza è divisa in tre ordini, tutti e tre corintii; la trabeazione del superiore riesce con piccola differenza dupla di quella dei due ordini sottoposti, ed è la metà della propria colonna; quindi la sua cornice, che ha 2 piedi e 4 oncie di aggetto, corona con maestosa grandezza tutto il fabbricato (5).

Questi arditi rapporti, le doppie arcate inserite in quelle degli ordini, che con apparente leggerezza contribuiscono alla solidità dell' edificio, il maggior fiancheggio che fanno gl' intercolunnii agli archi angolari, i risalti del primo ordine, che formano il piano di tre maestosi poggiuoli nel secondo, gli ornamenti maestrevolmente scolpiti e disposti, creano un assieme che fece dire al Temanza, essere questa facciata di *una certa gustosa e saporita, per dir così, composizione, che ben si conosce; ma non si può con parole adeguatamente esprimere*. Ciò sarà pienamente riconosciuto dalle tre Tavole che di essa si danno. Ponendo poi mente ai rapidi progressi, che si scorgono in questo nobile edificio, dalla gotica architettura verso la romana, si riconoscerà ben meritevole l' autore di essere associato a que' sommi uomini del XV secolo, che nelle arti belle diffusero cotanta luce a vantaggio di coloro che nella susseguente età salirono al più alto grado di perfezione (6).

GIANNANTONIO SELVA.

NOTE

(1) Nella Prefazione alle sue *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI*

(2) Nella citata opera delle *Vite degli architetti*, alla vita di Tullio, Antonio e Sante Lombardo, pagina 125

(3) *Venezia descritta* da M. Francesco Sansovino. In Venezia appresso Francesco Sansovino, 1581, in 8.° Lib. IX, pag 148.

(4) Equivalenti a franchi 190,344, somma ragguardevole particolarmente a quella epoca.

(5) Il piede col quale fu misurata questa facciata è il veneto. Si è ommessa la pianta, non essendo importante il suo compartimento. Nella erezione dell' ala sul giardino, ch'è alla sinistra della facciata, e che pur guarda il Canal grande, ebbe parte lo Scamozzi, come attesta egli stesso nel capo VII del libro 3.° della sua *Architettura*; ma nulla v' ha che meriti osservazione.

(6) Acquistato, pochi anni or sono, questo palazzo dalla Duchessa di Berry, non è a dire con qual pompa reale lo abbellì ed ornò, da meritare il vanto su tutti gli altri palazzi esistenti ora a Venezia

F. ZANOTTO

PALAIS VENDRAMIN CALERGI

AUJOURD' HUI PROPRIÉTÉ DE S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE BERRY

À SAINT-HERMACORAS ET SAINT-FORTUNAT

PLANCHES 124, 125, 126.

Vers la moitié environ du XV siècle, ont commencé à briller à Venise quelques artistes, lesquels bien qu' inscrits dans le corps de métiers des tailleurs de pierres, n' en étaient pas moins d' habiles sculpteurs et architectes, ainsi que le témoignent les édifices publics et privés, qu' ils ont élevés antérieurement à l' époque de Sansovino. Ayant abandonné la manière, dite gothique, ils se remirent sur les traces de l' architecture raisonnée, et aplanirent la route à ceux qui au XVI siècle portèrent l' art au comble de la beauté et de la perfection. Ils furent, à la vérité, un peu prodigues d' ornements sculptés dans leurs œuvres; mais, outre l'observation très juste du docte Temanza, que la renaissance de l' architecture commença avec cette même profusion dans les arabesques qu' on avait remarquée à sa décadence (1), nous devons convenir que ces artistes nous indemnisèrent largement de cet excès d' ornements, en embellissant nôtre ville d' une série, aussi riche que variée, de nombreux ornements, appliqués à toutes les parties architecturales, et sculptés en bas-relief, plus ou moins écrasé, avec un si grand art et une si grande intelligence, qu' ils nous ont ainsi donné une source inépuisable d' étude et d' utile exercice pour ceux, qui veulent s' adonner à l' architecture et à tous les arts de décoration, auxquels elle préside. On trouvera de nombreux spécimens de ces ornements dans quelques édifices que nous publierons dans le cours de cet ouvrage, et quant au mérite des auteurs de ces mêmes ornements, on pourra consulter utilement le savant Comte Cicognara, au second volume de son *Histoire de la Sculpture*.

Entre ces dignes artistes, se distingua au premier rang la famille Lombardo, dont le chef fut Pierre, père de Tullius et d' Antoine et oncle de Sante; et il y eut aussi un Martin Lombardo, qui n' était point inférieur en mérite aux autres déjà nommés. Temanza indique, comme auteur du Palais Vendramin, Sante Lombardo, et d' après l' assertion de ce diligent biographe, on l' a généralement attribué à cet artiste (2). Mais d' incontestables documents, que nous a gracieusement communiqué depuis peu la famille patricienne Vendramin, propriétaire de ce palais, démontrent que Sante ne peut en avoir été l' architecte: car, ainsi que le rapporte Temanza lui-même, Sante nacquit en 1504, tandis que la construction de ce palais fut commencée, de la manière splendide qu' on le voit aujourd'hui, par ordre de messire André Lorédan, en 1481. Cependant, que cette œuvre appartienne à l'un des Lombardo, cela est clairement démontré par leur style évident, tant dans l' ensemble que dans les parties; en sorte que, par une plus grande analogie de caractère, on pourrait plutôt attribuer ce parties à Pierre qu' à Martin Lombardo, car ils étaient à cette époque occupés à la construction, dans Venise, d' autres palais grandioses.

Ce Palais, long-temps appelé Loredano, du nom de son fondateur, fut, dès son origine, regardé comme l' un des principaux de la ville. Sansovino aussi le tient pour tel, en disant: «*Il est pourtant à savoir que les premiers entre les principaux palais du Grand-Canal sont au nombre de quatre ,... c'est à dire, le palais Loredano à Saint-Hermacoras et Saint-Fortunat, le Palais Grimani à Saint-Luc, le palais Dauphin à Saint-Sauveur, le palais Cornaro à Saint-Maurice.... Quant au palais Lorédano d'une vaste étendue et d'une grande élévation, et antérieur pour la construction aux autres et presque isolé, il est très noble, etc.* (3). Il a changé de nom par suite des vicissitudes que nous allons indiquer, et que l'on constate au moyen des documents précités. Les héritiers du digne fondateur, par suite de circonstances de famille, durent l'aliéner en 1581 au duc de Brunswick pour soixante mille ducats (4), et celui-ci au bout de quelques années, le vendit au duc de Mantoue. Le premier étant décédé, une de ses filles intenta, en 1586, un procès, pour des droits dotaux, au duc de Mantoue, qui était alors en possession du palais, et obtint qu' il fût à mis l'enchère. Dans cette enchère, il fut acquis, en 1589, par le Sénateur vénitien Victor Calergi, au prix de trente six mille ducats. La famille Calergi étant venue à s' éteindre, il passa dans celle des Grimani et de celle-ci dans l' autre des Vendramin-Calergi.

La façade de ce noble édifice est construite tout entière en pierre des meilleures carrières d' Istrie. Les plus petites colonnes isolées au milieu des grandes arches, sont en marbre grec blanc-veiné. Les encadrements entre les entre-colonnements sont aussi revêtus du même marbre; et les petits ronds carrés, disposés pour l' ornement de cette façade, sont en porphire, en serpentin et en d' autres marbres antiques. Le front a 78 pieds; la hauteur depuis le pavé jusqu' au toit est de 63 pieds et demi, outre le soubassement qui plonge dans le Canal, et duquel sortent les marches, qui sont plus au moins couvertes par l' eau de la mer, suivant le mouvement alternatif de cette dernière. La dite hauteur est divisée en trois ordres, tous trois corinthiens; la travée de l' ordre supérieur, est, à une petite différence, près du double de celle des deux ordres inférieurs, et elle est la moitié de sa propre colonne; ensuite, la corniche, qui a trois pieds et quatre pouces de saillie, couronne toute la construction avec une majestueuse grandeur (5).

Ces proportions hardies, les doubles arcades insérées dans celles des ordres, qui, avec une apparente légéreté, contribuent à la solidité de l' édifice, le plus grand appui que donnent, aux flancs des arches des angles, les entre-colonnements, les saillies du premier ordre qui forment le plan des trois majestueux balcons au second, les ornements sculptés et distribués de main de maître, constituent un ensemble, qui a fait dire à Temanza que cette façade est *une composition, pour ainsi dire, pleine de goût et de saveur, que l' on reconnait bien, mais que l' on ne peut convenablement exprimer par des paroles.* On pourra pleinement le constater au moyen des trois planches que nous en donnons. En faisant puis attention aux rapides progrès que l' on aperçoit dans ce noble édifice, de l'architecture gothique vers l'architecture romaine, on ne saurait méconnaître que l' auteur de cet édifice mérite d' être associé à ces insignes hommes du XV siècle, qui ont répandu tant de lumières dans les arts, à l' avantage de ceux qui, au siècle suivant, s' élevèrent au plus haut degré de perfection (6).

JEAN-ANTOINE SELVA.

NOTES

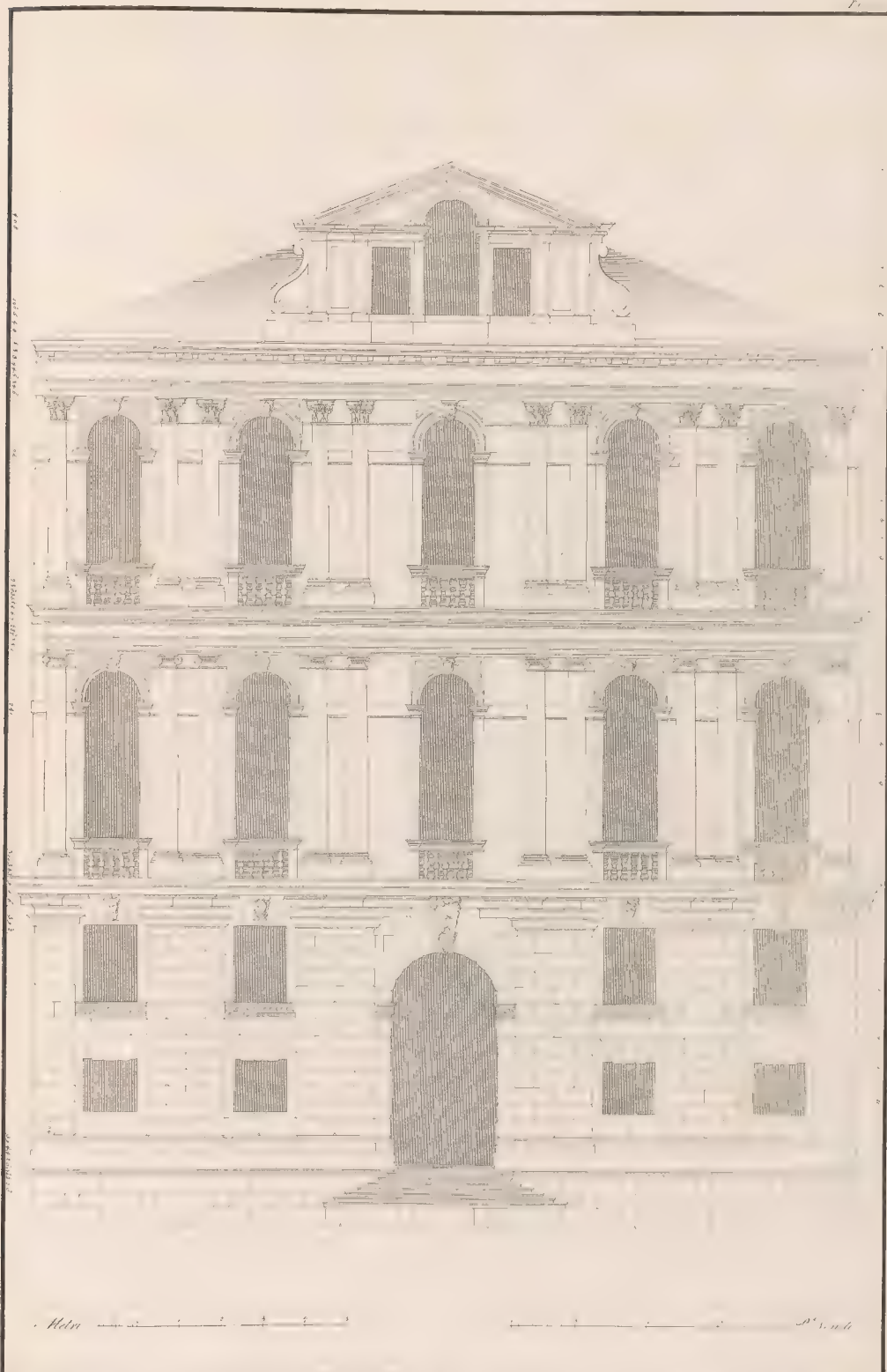
(1) Dans la Préface à ses *Vies des plus célèbres architectes et sculpteurs vénitiens*, qui fleurirent au XVI siècle

(2) Dans l' ouvrage précitée des *Vies des architectes*, à la vie de Tullius, d' Antoine et de Sante Lombardo, page 125.

(3) *Venise décrite par messire François Sansovino.* Venise. près François Sansovino 1581, in 8.° Livre IX, page 148.

(4) Équivalant à 190,344 fr. somme considérable, surtout pour cette époque.

(5) Le pied sur lequel cette façade a été mesurée, est le pied vénitien. On a omis le plan parce que sa division n' est pas importante. À l' érection de l' aile sus le jardin, à la gauche de la façade, et qui a vue aussi sur le Canal prit part Scamozzi, ainsi qu'il l'atteste lui-même au Chap. VII du III.e livre de son *Architecture*; mais il n' y a rien qui mérite d' être observé.

(6) Ce palais ayant été acheté, il y a quelques années, par Madame la Duchesse de Berry, il n' est pas besoin de dire qu' elle l' a embelli et orné avec un faste royal, en sorte qu' il peut mériter de passer pour le plus beau de tous ceux qui existent aujourd' hui à Venise. F. ZANOTTO.

Prospetto del Palazzo Contarini sul Canal Grande a S.S. Gervasio e Protasio vulgo S. Trovaso

Façade du Palais Contarini sur le Grand Canal à S.ts Gervais et Protais vulgo S. Trovaso

Palazzo Vendramin Calergi sul Canal Grande | Palais Vendramin Calergi sur le Grand Canal

Parte degli Ordini del Palazzo Condradini

Parties des Ordres du Palais Condradini.

Parte degli Ordini del Palazzo Vendramin — *Parties des Ordres du Palais Vendramin*

PROSPETTO DEL PALAZZO CONTARINI

A' SS. GERVASIO E PROTASIO

TAVOLA 124.

Lo Scamozzi, che tanto operò per Venezia, diede altresì alla nobile famiglia Contarini il disegno pel prospetto del suo Palazzo posto ai santi Gervasio e Protasio. La maestà e l' eleganza spiccano egualmente in questa facciata. L' accoppiamento delle colonne, non a torto censurato, qui può trovar grazia, stante che le uniche lesene assorbite dalla larghezza dei campi che le rinserrano tornerebbero di poco effetto. Ciascuna legge dà luogo a qualche modificazione, e la peggior delle regole in certi casi è quella di attenervisi troppo scrupolosamente.

Il piano terreno, che comprende pure i così detti *ammezzati,* offre una cert' aria di singolarità che lo toglie dal comune, e v' imprime un misto piccante di leggiadria e di robustezza. Caratteristica è la cornice architravata, sostenuta da mensole e mascheroni che coprono le serraglie; e l'imposta della porta che si allinea colle finestre, cui serve di appoggio, è introdotta sagacemente nel vano dei piloni a fine di rompere la monotonia e produrre un bel contrapposto di ricchezza alla semplicità del resto dell' opera.

Gli ordini sì Ionico che Corintio spiegano proporzioni le più gentili, ed è espressamente aggrandita, ma senza esagerazione, la cornice del secondo per essere quella che corona l' edifizio. Le finestre però del primo piano ci sembrano alquanto peccare di soverchia leggiadria, essendo alte tre volte la loro larghezza, senza por mente al forato dei balaustri che concorre pur esso ad alleggerire.

Il pian terreno ed il primo sono alti egualmente, il secondo scade di poco. Le membrature ed i profili sono correttissimi, e rotondeggiano forse più che non sogliono gli scamozziani. Pei pregi fin qui descritti, e per quei maggiori che vi scorgerà l' artista di gusto, questo Palagio non solo può sostenere il confronto dei tanti bellissimi che si specchiano in queste acque, ma ha ancora un giusto diritto alla primazia (1).

ANTONIO DIEDO.

NOTA

(1) Alienato questo Palazzo alla Baronessa Bertol l, dopo la morte dell'ultimo superstite della casa Contarini, ottenne adesso largo ristauro: chè pur troppo era caduto in ruina F. Zanotto

FINE DEL PRIMO VOLUME.

FAÇADE DU PALAIS CONTARINI

À SAINT-GERVAIS ET SAINT-PROTAISE

PLANCHE 127.

Scamozzi, qui a tant travaillé pour Venise, donna aussi à la noble famille Contarini le dessin pour la façade de son Palais, situé à Saint-Gervais et Saint-Protaise. Cette façade brille également par la majesté que par l'élégance. L'accouplement des colonnes, qu'on a critiqué avec raison, peut trouver grâce ici, attendu que des lésènes uniques, absorbées qu'elles seraient par la largeur des champs qui les renferment, produiraient peu d'effet. Toute loi donne lieu à quelque modification, et la pire de toutes les règles dans certains cas, c'est de les observer trop scrupuleusement.

Le rez-de-chaussée, qui comprend aussi les entre-sols, présente un certain air de singularité, qui le retire du commun, et lui imprime un mélange piquant de beauté et de force. La corniche architravée, soutenue par des consoles et des mascarons, qui couvrent les clefs de voûtes, est caractéristique; et l'imposte de la porte qui est en ligne avec les fenêtres, auxquelles elle sert d'appui, est introduite avec sagacité dans le vide des piliers, afin de rompre la monotonie, et produire une belle opposition, ou un joli contraste, entre la richesse et la simplicité du reste de l'œuvre.

Les ordres Ionique et Corinthien déploient les proportions les plus gracieuses, et on a expressément agrandi, mais sans exagération, la corniche du second ordre, parce que c'est celle qui couronne l'édifice. Cependant, les fenêtres du premier étage nous paraissent pêcher un peu par excès de beauté, étant hautes trois fois leur largeur, sans que l'on aît eu égard aux balustrades perforées, qui contribuent également à les rendre plus légeres.

Le rez-de-chaussée et le premier étage ont la même hauteur; le second est un peu moins élevé.

Les membreures et les profils sont très corrects, et s'arrondissent plus que n'ont l'habitude de le faire ceux de Scamozzi. Par les qualités, décrites jusqu'ici, et par d'autres qu'un artiste de goût pourra y remarquer, ce palais peut, non seulement soutenir la comparaison avec d'autres très beaux palais, qui se mirent dans nos eaux, mais il a un juste droit à la primauté (1).

ANTOINE DIEDO.

NOTE

(1) Ce palais ayant été aliéné à madame la Baronne Bertold, après la mort du dernier membre de la famille Contarini, vient de recevoir de grandes réparations, dont il avait bien besoin, car il tombait en ruines.

F. ZANOTTO

FIN DU PREMIER VOLUME

INDICE

CONTENENTE

GLI EDIFIZII VERSO SAN MARCO, VERSO RIVOALTO E SUL CANAL GRANDE

TABLE

CONTENANT

L'INDICATION DES ÉDIFICES VERS SAINT-MARC, VERS *RIVOALTO* ET SUR LE GRAND CANAL